

MESTRADO EM ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS
VARIANTE DE LÍNGUAS E LITERATURAS

Política(s) em *The Bell Jar* e poesia
selecionada de Sylvia Plath
Susana Filipa Ferreira Correia

M

2017



Susana Filipa Ferreira Correia

Política(s)

em *The Bell Jar* e poesia selecionada de Sylvia Plath

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Anglo-Americanos, orientada pelo
Professor Doutor Carlos Manuel da Rocha Borges de Azevedo

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

setembro de 2017

Política(s) em *The Bell Jar* e poesia selecionada de Sylvia Plath

Susana Filipa Ferreira Correia

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Mestrado em Estudos Anglo-Americanos,
orientada pelo Professor Doutor Carlos Manuel da Rocha Borges de Azevedo

Membros do Júri

Professor Doutor Rui Manuel Gomes Carvalho Homem
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professor Doutor Carlos Manuel da Rocha Borges de Azevedo
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Isabel Maria Fernandes Alves
Centro de Estudos em Letras – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Classificação obtida: 19 valores

Para a minha irmã Mariana.

Para todas as leitoras e todos os leitores de Sylvia Plath.

Sumário

Agradecimentos.....	8
Resumo.....	9
Abstract	10
Lista de abreviaturas e siglas.....	11
Introdução	13
Capítulo 1 - Política(s) da Guerra Fria	19
1.1. Breve contextualização da cultura da Guerra Fria e da sua relação com a emergência do confessionalismo	19
1.2. Público vs. Privado: os espaços.....	30
Capítulo 2. – Política(s) de Género	56
2.1. O culto da domesticidade	58
2.2. O corpo feminino	67
2.3. O duplo.....	75
Capítulo 3. – Política(s) de Identidade	85
3.1. Identidade(s).....	85
3.2. Identidade individual.....	88
3.3. Identidade coletiva	98
Considerações finais.....	107
Referências bibliográficas	113

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço ao Professor Carlos Azevedo, pela disponibilidade para supervisionar esta dissertação, pelas leituras cuidadosas e sugestões científicas, que em muito fortaleceram este estudo. Agradeço a liberdade com que me permitiu seguir as minhas ideias e, ainda, os ensinamentos que ao longo da licenciatura e mestrado me transmitiu e que, de certa forma, se refletem agora na minha dissertação.

Agradeço à Professora Fátima Vieira, ao Professor Pedro Eiras e ao Professor José Carlos Miranda por me terem iniciado nas atividades de investigação académica e aos Professores do Departamento de Estudos Anglo-Americanos pelos conceitos fundamentais que me lecionaram, especialmente, à Professora Maria Teresa Castilho.

Agradeço aos amigos e colegas da Faculdade de Letras da Universidade do Porto pelas conversas, partilha de ideias, leituras e discussões sobre literatura: Pedro Monteiro, José Pedro Pereira, Mafalda Sofia Gomes, Ana Isabel Costa, Daniel Floquet, Rui Rato, Carlos Teixeira, Jaime Soares e Márcio Santos. E aos que acompanharam o meu percurso desde a licenciatura: Guro Nygaard, Raquel Barrigana e Diana Couto.

Aos amigos de sempre, agradeço as palavras de incentivo e o entusiasmo com o qual me ouviram falar de literatura: Maria Pontes, Sofia Duarte, Pedro Cunha, Sofia Cruz e João Brochado. Ao Marco pela serenidade.

O agradecimento mais significativo é para os meus pais, que sempre apoiaram os meus estudos, e, que, contra todos os argumentos racionais, me permitiram abandonar o curso de Direito, no terceiro ano, para prosseguir a minha paixão: a literatura. Agradeço à minha irmã que, quando eu tinha doze anos, me falou do Arbella, do Mayflower, da Nova Inglaterra e do discurso do John Winthrop, e a quem devo o gosto pela literatura norte-americana.

Resumo

A presente dissertação tem como objetivo estudar a(s) política(s) da Guerra Fria, de género e de identidade no romance *The Bell Jar* e na poesia selecionada de Sylvia Plath. Em primeiro lugar, analisa-se de que forma, durante a Guerra Fria, ocorreu uma dissolução dos conceitos público e privado, em virtude de uma política de paranoia e de histerismo a nível nacional. Estuda-se como as diferentes personagens exercem poder sobre a personagem principal, Esther Greenwood, através de pequenos atos coercivos e como, em *The Bell Jar*, existe uma luta por poder a diversos níveis. Em segundo lugar, explora-se como o culto da domesticidade foi introduzido na sociedade dos anos 50, passando a fazer parte de uma narrativa nacional de contenção. Para tal, será feita uma análise dos espaços, do corpo e da experiência da duplicidade. Por último, a identidade, individual e coletiva, é examinada como construção e instrumento de poder, tendo em consideração a noção de *performance*, mas também atentando a rituais de passagem e ao uso da linguagem. Em última instância, concluirei que *The Bell Jar* é um romance político que espelha a forma como o trauma nacional afeta as narrativas pessoais e que é impossível separar as interseções político-culturais das noções de género e de identidade.

Palavras-chave: Sylvia Plath; políticas; Guerra Fria; género; identidade.

Abstract

This dissertation intends to study Cold War, gender and identity politics in Sylvia Plath's novel *The Bell Jar* and in a selection of her poetry. In the first place, I analyze the dissolution of the boundaries between the public and the private during the Cold War, owing to a national policy of paranoia and hysteria. I study the way in which characters exert power over the novel's protagonist, Esther Greenwood, through minor coercive acts, revealing a struggle for power on different levels. The second part focuses on the introduction of the cult of domesticity in the American society of the 1950s and its integration into a national narrative of contention. In order to do so, I will resort to an analysis of space, of the body and of the experience of duplicity. Lastly, I expose individual and collective identity as constructions and instruments of power, by exploring not only on the notion of performance, but also exploring rituals of initiation and the use of language. Ultimately, this dissertation aims to evince that *The Bell Jar* is a political novel that mirrors the way in which national trauma affects personal narratives and to demonstrate that it is impossible to separate political and cultural intersections from the matters of gender and identity.

Keywords: Sylvia Plath; politics; Cold War; gender; identity.

Lista de abreviaturas e siglas

Collected Poems – CP

Johnny Panic and the Bible of Dreams – JPBD

Letters Home – LH

The Bell Jar – BJ

The It-Doesn't-Matter Suit and Other Stories – DMS

The Journals of Sylvia Plath – J

“For John, Who Begs Me Not to Inquire Further”

Anne Sexton

*Not that it was beautiful,
but that, in the end, there was
a certain sense of order there;
something worth learning
in that narrow diary of my mind,
in the commonplaces of the asylum
where the cracked mirror
or my own selfish death
outstared me.
And if I tried
to give you something else,
something outside of myself,
you would not know
that the worst of anyone
can be, finally,
an accident of hope.
I tapped my own head;
it was a glass, an inverted bowl.
It is a small thing
to rage in your own bowl.
At first it was private.
Then it was more than myself;*

*it was you, or your house
or your kitchen.
And if you turn away
because there is no lesson here
I will hold my awkward bowl,
with all its cracked stars shining
like a complicated lie,
and fasten a new skin around it
as if I were dressing an orange
or a strange sun.
Not that it was beautiful,
but that I found some order there.
There ought to be something special
for someone
in this kind of hope.
This is something I would never find
in a lovelier place, my dear,
although your fear is anyone's fear,
like an invisible veil between us all...
and sometimes in private,
my kitchen, your kitchen,
my face, your face.*

Introdução

*Depois da cinza morta destes dias,
Quando o vazio branco destas noites
Se gastar, quando a névoa deste instante
Sem forma, sem imagem, sem caminhos,
Se dissolver, cumprindo o seu tormento,
A terra emergirá pura do mar
De lágrimas sem fim onde me invento.*

Sophia de Mello Breyner Andresen, *Coral*

“Forget about the novel [*The Bell Jar*] and tell no one of it. It’s a potboiler and just practice.” (LH 477), eis o conteúdo da carta escrita por Sylvia Plath à sua mãe no dia 25 de outubro de 1962. Esta dissertação pretende analisar o único romance publicado de Sylvia Plath, *The Bell Jar*, explorando as suas potencialidades literárias e, consequentemente, confirmando-o como algo mais do que um “potboiler”. Também em outubro de 1962, desta vez numa carta para o seu irmão e cunhada, Plath comentava a propósito da mesma obra e das suas capacidades enquanto romancista: “I think I’ll be a pretty good novelist, very funny – my stuff makes me laugh and laugh, and if I can laugh now it must be hellishly funny stuff.” (LH 467). Porém, o objetivo desta dissertação não será o de procurar os elementos de comicidade nesta obra, mas antes explorar a forma como Sylvia Plath constrói uma (contra)narrativa da(s) política(s) da América dos anos 50: a América da Guerra Fria.

No dia 13 de abril de 2017, a edição do jornal *Público* anunciava na sua portada a seguinte notícia: “Poesia: Os segredos das cartas inéditas de Sylvia Plath”. A notícia relata que as cartas escritas por Plath entre 18 de fevereiro de 1960 e 4 de fevereiro de 1963, cartas até então inéditas que parecem avançar que Plath sofria de violência doméstica, poderiam vir a integrar a obra *Letters of Sylvia Plath*, um novo volume de cartas reunidas a ser lançado pela Faber & Faber em outubro de 2017. No verão de 2016, os jornais eletrónicos noticiavam que Kirsten Dunst se estrearia como diretora cinematográfica de

uma longa-metragem de *The Bell Jar*, uma produção que deverá contar com Dakota Fanning a protagonizar Esther Greenwood. Também em agosto de 2016 surgia uma nova edição de *A Campânula de Vidro*, edição traduzida e editada por Mário Avelar de *The Bell Jar*, que veio repor no mercado português a obra cuja edição prévia, de 1988, se encontrava fora de circulação. O que estas três informações avulsas nos permitem confirmar é um renovado interesse pela obra de Sylvia Plath a nível nacional e internacional, motivo pelo qual um novo olhar crítico à sua obra também se impõe.

No entanto, contrariamente às leituras mais frequentes da obra de Plath, esta dissertação pretende demarcar-se de qualquer tipo de leitura biográfica dos textos em causa. Serão, no entanto, mencionados os diários de Sylvia Plath, bem como as suas cartas, quando estas potenciem, de alguma forma, uma confirmação da natureza política de Plath, ou caso sirvam para esclarecer alguma posição que necessite ser reafirmada. Porém, numa dissertação que pretende explorar uma obra ficcional, ainda que com ecos autobiográficos, a análise não terá como objeto elementos factuais da vida da escritora de *The Bell Jar*. Assim, o foco escolhido para o estudo de *The Bell Jar* terá como denominador comum aos três capítulos a análise da(s) política(s) na mesma obra através de três perspetivas diferentes, mas complementares. Será também por motivos de complementaridade à análise de *The Bell Jar* que terei em conta, ainda que de forma mais sucinta, alguma poesia selecionada de Sylvia Plath. Na escolha da poesia selecionada não houve qualquer critério cronológico, ou de proeminência do material literário. Logo, foram escolhidos aqueles poemas que, a nível temático, confirmam a posição e interpretação avançada a partir de *The Bell Jar*. Assim, no que diz respeito a questões do foro iminentemente político são analisados poemas como, por exemplo, “Eavesdropper”, “Words heard, by accident, over the phone”, “The Other” e “Tulips”. Foram também escolhidos, entre outros, os poemas “Lesbos”, “Three Women” e “A Birthday Present” para refletir sobre as relações de género e ainda os “Bee Poems” e “Lady Lazarus” numa abordagem ao tema da identidade.

No primeiro capítulo, analisarei as políticas da Guerra Fria. Começarei por fazer uma breve contextualização da Guerra Fria de acordo com uma ótica histórica, cultural e política, que pretende explicar a emergência nos Estados Unidos da América da corrente

do confessionalismo nos anos 50. Analisarei de que forma, durante este período temporal, ocorreu uma dissolução dos conceitos de público e privado, em virtude de uma política de paranoia e de histerismo a nível nacional. Para provar essa dissolução, são estudados determinados espaços, como, por exemplo, os subúrbios americanos, o hospital psiquiátrico, a cidade de Nova Iorque, entre outros, como espaços de opressão sobre a personagem principal, Esther Greenwood. Porém, analisa-se também de que forma os mesmos espaços podem constar como locais de resistência à política de conformidade. Similarmente, estuda-se como as diferentes personagens exercem poder sobre Esther através de pequenos atos coercivos e como, em *The Bell Jar*, existe uma luta por poder a diversos níveis, entre o Estado e o cidadão, entre os Estados Unidos da América e a União Soviética, e entre indivíduos. No final deste capítulo, veremos como no romance aqui estudado, as questões da política nacional e os dramas familiares têm trajetórias paralelas, um motivo análogo à máxima da segunda vaga de feminismo – “the personal is political” – que lança o mote para o segundo capítulo da dissertação.

O segundo capítulo, dividido em três secções, é dedicado às políticas de género dos anos 50. A primeira secção do capítulo explora o processo pelo qual o culto da domesticidade foi introduzido na sociedade e passou a fazer parte de uma narrativa nacional de contenção, que concebia a segurança familiar americana como forma privilegiada de combater a ameaça comunista. Neste sentido, a análise dos espaços continua a ser relevante, com uma maior incidência para o espaço da casa e da cozinha, símbolos e metáforas da democracia americana. Na segunda secção, analisa-se o corpo feminino como local de clausura e de atuação de poder. Através de representações do corpo que acentuam a sua disfuncionalidade, visceralidade e abjeção, problematizarei a crise do conceito de feminilidade. A última secção incide sobre a criação de duplos e alter-egos na narrativa que evidenciam o estado de alienação da mulher. Tento demonstrar como a presença de duplos também funciona como um mecanismo de denúncia da duplicidade inerente à sociedade americana. No final do capítulo, pretende-se que a análise da relação entre géneros desmascare a existência de um *double standard* e, ainda, que se atente ao facto de a política de género fazer parte de uma construção ideológica da cidadania americana.

Partindo da noção de construção, o terceiro capítulo foca-se numa análise das políticas de identidade. Começo por identificar o tema da procura da identidade como um dos temas primordiais na literatura norte-americana, para depois abordar considerações históricas e culturais sobre o processo de nascimento da América. Neste sentido, menciono brevemente conceitos-chave para a análise da identidade como uma construção e instrumento de poder, nomeadamente, o conceito de *performance*, subjetividade, ideologia e teatralidade. Na segunda parte do capítulo, analiso a identidade individual, mostrando como as ansiedades, mencionadas e desenvolvidas nos primeiros dois capítulos da dissertação, explicam o estado de alienação de Esther Greenwood. Assim, a crise identitária de Esther é evidenciada através de rituais de passagem como a purgação, a purificação e a sexualidade, mas também através de atos performativos. Analisarei também a importância da linguagem na construção do sujeito e a existência de uma retórica de recomeço veiculada no romance. Por último, explora-se a perda de valores e a desumanização da sociedade americana na secção dedicada à identidade coletiva e a simultânea nostalgia por uma identidade americana original. No final do capítulo, avança-se que a crise identitária de Esther Greenwood funciona como uma metonímia da nação, abrindo a possibilidade de que é precisamente nos momentos de crise que se torna necessário reafirmar a identidade nacional.

A estrutura desta dissertação é, portanto, tripartida, mas existe uma interligação lógica entre os três capítulos. Por isso, parto do geral para o particular, isto é, começo com motivações políticas, para partir para questões de género e, depois, identitárias. Porém, a estrutura é também cíclica, pois, visto que a última secção do último capítulo se dedica a questões de identidade coletiva, há um encadeamento com as questões tratadas no primeiro capítulo. Para além disso, conclui-se existir outro elo de ligação entre os três capítulos, pois os três tratam de formas diferentes não só a ideia de política(s), mas também a forma como o poder é exercido: as relações de poder entre estados e as consequências a nível individual, o poder da sociedade nas relações de género e o poder dos indivíduos na construção de identidade. O método utilizado na análise do romance e da poesia selecionada concilia uma análise cultural e histórica, com um enfoque literário semelhante ao *close reading*, isto é, existe um estudo particular do texto, com uma análise

cuidada e demorada sobre a palavra, a frase, a sintaxe e a sequência de ideias que o texto transmite, que não exclui a perspectiva político-cultural.

Os pressupostos teóricos tiveram em consideração alguma bibliografia de especial relevância que merece ser destacada. Assim, para a elaboração desta dissertação foi imprescindível a leitura de obras que incidem sobre a Guerra Fria, nomeadamente, *Writing Back: Sylvia Plath and Cold War Politics*, de Robin Peel, a propósito da dimensão política e da presença da Guerra Fria na obra de Plath, a obra *Pursuing Privacy in Cold War America*, de Deborah Nelson, que oferece uma aprofundada análise do binómio público/privado na cultura da Guerra Fria na América e, por último, *Containment Ideology: American Narratives, Postmodernism, and the Atomic Age*, de Alan Nadel, que explora a ideologia da contenção em diferentes narrativas norte-americanas. A obra de Christina Britzolakis *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning* foi também indispensável no sentido em que conjuga diversos temas relevantes para esta dissertação, desde questões relacionadas com a identidade, a questões de género, e ainda a utilização por Plath dos códigos literários típicos da literatura gótica. O livro *Sylvia Plath: Poetry and Existence*, de David Holbrook, foi especialmente relevante para a análise do tema da identidade, ainda que me distancie da sua análise de Plath por via da muito focada e alegada condição esquizoide da autora. A obra referenciada de Michel Foucault foi também significativa no sentido em que permitiu a existência de um fio condutor desde o primeiro capítulo desta dissertação até à sua conclusão, através da análise de conceitos como o panóptico, a confissão e o poder.

Por último, o propósito desta dissertação é fazer uma nova leitura da obra de Sylvia Plath, com base nos mais recentes estudos que foram desenvolvidos sobre os diversos temas aqui em análise, resistindo à procura da coincidência biográfica na sua obra, abordando uma nova perspectiva de *The Bell Jar* em articulação com alguma poesia da autora. O enfoque na narrativa justifica-se por dois motivos. Em primeiro lugar, pela existência na academia portuguesa de um estudo completo da poesia de Plath por Mário Avelar, nomeadamente, *Sylvia Plath: O Rosto Oculto do Poeta*. Por outro lado, pretende-se insistir nas potencialidades literárias de *The Bell Jar*, desmistificando a inferioridade do romance em relação à poesia de Plath, pois sendo este romance a sua primeira

experiência comprometida com a narrativa, configura-se como muito mais do que um “potboiler”. Como tentarei demonstrar, *The Bell Jar* é um romance político que espelha a forma como o trauma nacional afeta as narrativas pessoais e, por isso, nos dias de hoje, mais do que nunca, é um romance que merece a nossa atenção.

Capítulo 1 - Política(s) da Guerra Fria

*Because nothing could be more insane than following the norm [...]
especially when the norm set by Colonel Cathcart was abnormal.*

Joseph Heller, *Catch 22*

America when will we end the human war?

Go fuck yourself with your atomic bomb.

Allen Ginsberg, “America”, *Howl and Other Poems*

‘How do you know he’s not a spy?’

Sylvia Plath, “The Shadow”, *JPBD*

1.1. Breve contextualização da cultura da Guerra Fria e da sua relação com a emergência do confessionalismo

Sylvia Plath não é frequentemente considerada uma escritora política. Em contrapartida, atentando à compartimentação dos autores por épocas ou estilos literários, a poeta é normalmente associada à poesia “confessional”.¹ A associação a este estilo de escrita terá sido acentuada por dois motivos que levaram muitos críticos a estudar Sylvia Plath com base no confessionalismo e recorrendo a uma análise biográfica, nomeadamente o facto de a autora ser casada com o também poeta Ted Hughes e ter cometido suicídio em 1963. Em 1962, em resposta a uma série de perguntas apresentadas pela *London Magazine*, Plath escreve um artigo de opinião intitulado “Context” (*JPBD* 92). Neste texto, após revelar a sua preocupação com assuntos de teor nuclear e com uma crescente aliança entre o “big business” e uma América cada vez mais militarizada, Plath declara:

¹ Ao longo desta dissertação voltarei a refletir sobre a natureza da poesia dita confessional, bem como sobre a inclusão de Sylvia Plath nesta corrente.

I am not gifted with the tongue of Jeremiah, though I may be sleepless enough before my vision of the apocalypse. My poems do not turn out to be about Hiroshima, but about a child forming itself finger by finger in the dark. They are not about the terrors of mass extinction, but about the bleakness of the moon over a yew tree in a neighboring graveyard. Not about the testaments of tortured Algerians, but about the night thoughts of a tired surgeon.

Nascida em 1932, em Boston, Massachusetts, Sylvia Plath, filha de pais com ascendência austríaca e alemã, cresceu num ambiente político inflamado pela Segunda Guerra Mundial, sobre o qual viria a refletir em contos como “America! America!”, “Ocean 1212-W” e “Superman and Paula Brown’s New Snowsuit” (*JPBD*), e amplamente na poesia. O mesmo tipo de considerações de cariz político, como a que acima foi destacada, é pronunciado desde 1950 nos seus diários, em que Plath, por exemplo, se questiona acerca da obsessão humana pela destruição, indagando: “Why do we electrocute men for murdering an individual and then pin a purple heart on them for mass slaughter of someone arbitrarily labeled “enemy”? Weren’t the Russians communists when they helped us slap down the Germans?” (*J* 46).²

Os anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, especialmente durante a década de 50 nos Estados Unidos da América, foram anos de contradições. Havia paz, estabilidade económica e oportunidades laborais e, consequentemente, sociais, para as mulheres e para os negros do pós-guerra, mas uma nova ameaça comunista da União Soviética pairava sobre o país e sobre o sistema capitalista americano. No rescaldo da guerra e tendo em mente o bombardeamento com armas nucleares de Nagasaki e Hiroxima orquestrado pelos Estados Unidos, a União Soviética não tardou a desenvolver

² No que diz respeito a considerações políticas, outras entradas poderiam ser analisadas; veja-se, a título exemplificativo, as páginas 32-36, 63 e 123 dos diários (*J*) e também as páginas 163 e 434 das cartas (*LH*). Por exemplo, no dia 1 de novembro de 1956, em plena Guerra Fria, Plath escreve à sua mãe, Aurelia Plath, a propósito do bombardeamento Britânico no Canal do Suez, que Plath condena como um desastre a nível moral, militar e político, considerando ainda: “the universe is in a state of chaos!” (*LH* 282). Noutra carta escrita à sua mãe conta que participou com o seu marido e com a sua filha, Frieda Hughes, numa marcha contra a bomba atómica, na qual figuravam proeminentemente faixas em que se podia ler “Ban the Bomb!”. Plath relata esta experiência da seguinte forma: “I felt proud that the baby’s first real adventure should be as a protest against the insanity of world-annihilation” (*LH* 378). Na mesma carta encoraja a sua mãe e irmão a não votarem em Nixon, perguntando a sua opinião relativamente a Kennedy. Estas referências mostram como Plath, mesmo vivendo em Londres, seguia com muito interesse a política internacional, em especial a americana.

a tecnologia necessária para construir as suas próprias armas nucleares. Consequentemente, agosto de 1949 marca a data dos primeiros testes atômicos por parte da União Soviética; em 1952 e 1953 são já testadas as bombas de hidrogénio e em outubro de 1957 dá-se o lançamento do Sputnik. Assim se inicia um processo de corrida ao espaço entre as duas nações e uma guerra que oficialmente não existia, mas que passou a ser conhecida como Guerra Fria. Mais do que uma guerra, este período, que começou por volta de 1947 com a Doutrina Truman, pelo então vice-presidente de Franklin Roosevelt, e que só viria a terminar em 1991 com o colapso da União Soviética, foi marcado por ansiedade política, atômica e militar.

Também em 1947, W. H. Auden lança um poema cujo título passou a caracterizar as gerações vindouras, *The Age of Anxiety*. Cientes da possibilidade de serem atingidos por um ataque nuclear, os americanos preparavam-se, ingenuamente, para resistir a este ataque, construindo *bunkers* nas suas casas, açambarcando alimentos e delineando planos comunitários de evacuação. Na edição de agosto de 1959 da revista *Life* destacavam-se as fotografias de um casal que celebrava a sua lua de mel de catorze dias, ao estilo atômico, num abrigo antibomba recheado de comida enlatada. Duas semanas de “unbroken togetherness” era a ideia sugerida pela reportagem, certamente representativa do sentimento de paranoia relativamente à insegurança da vida pública, que desconstruía promessas de privacidade e segurança. Nas escolas, as crianças eram instruídas com a projeção de *Duck and Cover*, um filme de 1951 explicativo dos passos a tomar em caso de ataque nuclear. Enquanto se preparavam para o cataclismo, foram-se desenvolvendo nos cidadãos americanos sentimentos de incerteza e vulnerabilidade que, em muitos casos, viriam a causar implicações a nível de saúde mental e psicológica.

Em 1961, os jornais britânicos noticiavam o surgimento de radioatividade no leite e, em outubro de 1962, com a Crise dos Mísseis de Cuba, a iminência de um apocalipse nuclear nunca tinha estado tão próxima. No entanto, o período que mais destaque merecerá ao longo desta dissertação será o compreendido entre os anos 50 e 60, uma época conhecida por Macartismo, durante a qual a política anticomunista encabeçada pelo senador republicano Joseph McCarthy atingiu o seu auge. Perante a possibilidade de um holocausto nuclear, tornava-se legítima a luta contra a disseminação do socialismo, em

detrimento do capitalismo, o que fundamentava a intervenção americana a nível internacional numa luta que não era exclusivamente ideológica, mas também geopolítica, económica e militar. Desta forma se justifica a participação americana na guerra da Coreia, entre 1950 e 1953, a entrada na guerra do Vietname em 1964, entre outros conflitos. Peter J. Kuznick e James Gilbert alegam que quatro fatores foram preponderantes na edificação desta guerra: o encobrimento da existência de uma guerra, o receio nuclear, a política anticomunista e o poderio militar e industrial dos Estados Unidos (4). Assim, durante este conflito, a esquerda política americana viu-se completamente marginalizada, pois a aliança à esquerda era sinónimo de antiamericanismo.

Perante um discurso global de aniquilação nuclear e de ameaça latente, que reavivava a memória da Segunda Guerra Mundial, Plath escreveu alguns dos seus poemas mais célebres utilizando o imaginário do Holocausto, incluindo, “Daddy” (CP 222-224), “Lady Lazarus” (CP 244-247), “Mary’s Song” (CP 257) e “Fever 103°” (CP 231-232).³ Estes poemas foram objeto de estudo intenso pela crítica pelo seu caráter polémico, já que o sujeito poético se identifica com as vítimas do Holocausto, o que os críticos consideram um uso indevido do significado coletivo destes eventos (Britzolakis, “*Ariel*” 117). Como menciona Jaqueline Rose, Plath foi acusada de trivializar a história e de se autovalorizar com o uso destas referências históricas, isto é, de tornar o horror real em fantasia, utilizando o Holocausto como metáfora de autodescoberta (*Haunting* 7). Porém, Rose argumenta que o uso desta metáfora, que não é indevida, é um exemplo da inseparabilidade entre história e subjetividade (*Haunting* 7). George Steiner, por sua vez, considera que os últimos poemas de Plath, por vezes denominados “October poems”, são implacáveis, brilhantes, demasiado honestos, de uma rara intensidade e de uma retórica poderosa e sincera (51).⁴ Contudo, refletindo sobre o ato de identificação com as vítimas

³ O imaginário da Literatura do Holocausto, no entanto, não é comumente analisado pela crítica como um uso da temática política por Sylvia Plath, mas antes como uma analogia capaz de representar a desumanização do indivíduo, como é notado, por exemplo, por Robin Peel (16).

⁴ Os “October poems” coincidem com o período mais criativo de Plath, isto é, os meses de Outubro e Novembro de 1962. Numa carta escrita no dia 16 de outubro de 1962 à sua mãe, Aurelia Plath, Sylvia reconhece este momento de criatividade na sua vida: “I am writing the best poems of my life” (LH 468). Também especialmente produtivo foi o período compreendido entre o dia 28 de Janeiro e, possivelmente, o dia 5 de Fevereiro de 1963, sensivelmente uma semana antes da morte da escritora no dia 11 de Fevereiro.

de tortura e massacre nos campos de concentração usados por Plath nestes poemas, Steiner questiona-se quanto à legitimidade dos poemas, uma vez que a autora não tinha aparentemente qualquer ligação a este mundo (53).⁵ Ponderando estes dois argumentos, acaba por concluir que, ainda que sejam poemas levados ao limite e que assumem tremendos riscos, poemas como “Daddy” atingem um caráter mítico, sendo este último poema por ele considerado como o *Guernica* da poesia moderna (Steiner 54).⁶ Além disso, defende que a sua capacidade de traduzir uma experiência privada, ainda que dolorosa, numa demonstração pública é a prova da capacidade da poesia de dar à realidade uma permanência para além do imaginado. Por isso, vemos como Plath contraria a premissa de Theodor Adorno que, em 1949, alertava para a impossibilidade da articulação da poesia com os eventos relacionados com o Holocausto: “To write poetry after Auschwitz is barbaric.” (“Cultural” 34). No entanto, em 1962, Adorno retomaria este tópico argumentando que, independentemente da sua anterior posição, o sofrimento destas vítimas não deveria ser esquecido e, para esse efeito, o papel da arte era preponderante: “it is now virtually in art alone that suffering can still find its own voice, consolation, without immediately being betrayed by it.” (“Commitment” 188).

Para Plath era vital que a sua poesia expressasse este tipo de experiências traumáticas, motivo pelo qual justifica numa carta enviada à sua mãe o uso das metáforas do Holocausto da seguinte forma: “What the person out of Belsen – physical or psychological – wants is nobody saying the birdies still go tweet-tweet, but the full knowledge that somebody else has been there and knows the *worst*, just what it is like.” (LH 473). Plath entendia que a experiência pessoal deveria transcender o mero indivíduo,

A crítica especula que os poemas que pertencem a *Ariel* terão sido maioritariamente escritos durante estes períodos mais criativos, após a separação de Ted Hughes em Setembro de 1962.

⁵ Note-se, no entanto, que o pai da autora, Otto Plath, terá emigrado para os Estados Unidos da América em 1900, mas era de nacionalidade alemã e Sylvia Plath, nos seus diários, acusa-o de ser apoiante de Hitler. Considere-se a este propósito o seguinte excerto: “He wouldn’t go to a doctor, wouldn’t believe in God and heiled Hitler in the privacy of his home.” (J 430).

⁶ É notória a associação da poesia de Sylvia Plath com a pintura, visto que também Axelrod relacionou o poema “Lady Lazarus” com o famoso quadro *Guernica* de Pablo Picasso, e ainda com o quadro *Inquisition Album* de Francisco de Goya (citado em Bundtzen “Historical” 48). Como nota Mário Avelar em *Ekphrasis: o poeta no atelier do artista* (193-214) e em *História(s) da Literatura Americana* (213-227), o diálogo de Plath com as artes visuais foi bastante prolífico, motivo pelo qual, entre 1956 e 1960, escreveu poemas passíveis de serem considerados efrásticos. Entre eles, é especialmente relevante a leitura intertextual dos poemas de Plath com a obra pictórica de De Chirico, Paul Klee, Douanier Rosseau e, ainda, Pieter Brueghel.

sendo representativa de uma consciência coletiva, motivo pelo qual na sua poesia há uma interpenetração de eventos de natureza privada e traumas universais. Uma das formas de dar voz a estas experiências na sua produção literária é através da utilização dos códigos de subjetividade típicos da literatura gótica, como acontece no poema “The Moon and the Yew Tree” (CP 172-173), temática que abordarei no segundo capítulo desta dissertação. Por isso, é frequente a utilização de alguns *topoi* desta tradição literária como, por exemplo, a alienação, o sentimento de incompletude e confinamento num mundo hostil, a morte e, ainda, a proliferação de máscaras e espelhos, o duplo, e os arquétipos do ser dividido ou da *femme fatale* que se move entre enredos de vitimização ou de vingança.

Estas manifestações de experiências traumáticas permitem-nos retomar o tema do Macartismo e o argumento de Peter J. Kuznick e James Gilbert, autores que defendem que o principal efeito da Guerra Fria terá sido a nível psicológico:

It persuaded millions of Americans to interpret their world in terms of insidious *enemies at home* and abroad who threatened them with nuclear and other forms of annihilation. Seeing the world through this *dark, distorting lens* and setting global and domestic policies to counter these fanciful as well as real threats was and is, then, the largest impact of the Cold War. [ênfase minha] (Kuznick e Gilbert 11)

Por conseguinte, o Macartismo parece ter trazido uma atmosfera de suspeita que incentivava colegas, amigos e vizinhos a voltarem-se contra eles próprios, pois, na tentativa de detetar o “enemy at home”, os americanos deveriam reportar qualquer indício de atividade antiamericana. Por isso, esta é também uma época onde se assiste à emergência da “containment ideology”. A ideologia da contenção, uma estratégia isolacionista cujo intuito era impedir a expansão da influência soviética, foi inicialmente formulada por George F. Kennan, em 1947, o ano representativo do início da segunda vaga do “Red Scare”, ou seja, do medo da ameaça comunista. Posteriormente, o termo foi reutilizado, em 1988, por Elaine Tyler May no seu estudo *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, para estabelecer um paralelo entre a política externa de contenção que caracterizou o período do pós-guerra e os valores domésticos da privacidade da esfera familiar. Este é um tema que será abordado com mais atenção no segundo capítulo desta dissertação, tendo por base o estudo de Alan Nadel,

Containment Culture: American Narratives, Postmodernism, and the Atomic Age (1995), onde o autor expõe, por exemplo, a relação entre o culto da domesticidade, baseando-se numa visão mítica da família americana, e os conceitos de segurança e preservação de valores democráticos. Como veremos, se por um lado a época do Macartismo se caracterizava pela incerteza, cultura de vigilância contínua e paranoia, por outro lado, ansiava retomar o conceito de “normalcy”, isto é, uma ideologia nacional da normalidade inculcada nos americanos.

A crítica justifica, portanto, que perante este panorama de paranoia social e cultural, o momento tenha sido o mais apropriado para a emergência da poesia confessional, motivado pela mudança nos limites entre as esferas públicas e privadas. Se Michel Foucault já tinha defendido que através de instituições fundacionais do Iluminismo houvera uma interpenetração entre a vida pública e a vida privada, Deborah Nelson argumenta que com a Guerra Fria se perdeu a ilusão da existência de privacidade como um conceito estável (Nelson, *Pursuing* xiii; 27).⁷ Ainda que estas duas categorias já estivessem de certa forma interrelacionadas, a verdade é que, com a Guerra Fria e, especialmente, com a doutrina de McCarthy, a morte da privacidade e a dissolução da categoria do público na categoria do privado se agudizaram ainda mais.

Em 1959, M. L. Rosenthal cunhava o termo “poesia confessional” com o intuito de designar o novo tipo de poesia escrita por Robert Lowell em *Life Studies*. Esta corrente poética, ao contrário de um tipo de poesia impessoal de estilo modernista e em revolta contra o “New Criticism”, violava as normas de decoro literário (Waters 380) ao tratar temas como a doença mental, a hospitalização em instituições psiquiátricas, a violência doméstica, a sexualidade, o suicídio, entre outros assuntos raramente tratados pelo género lírico. Desta forma, no panorama do pós-guerra surgia uma nova corrente poética que parecia responder à ansiedade relativa à morte da privacidade, afirmando-se como um estilo onde a confissão, a autenticidade e a natureza da vida pessoal eram reveladas. A

⁷ Em *Discipline and Punish*, Foucault argumenta que no século XVIII o sistema judiciário tinha permitido a criação de um sistema de direitos supostamente igualitário, suportado por mecanismos de micro poder assimétricos e não-igualitários, denominados “disciplinas”. De acordo com Foucault, as “disciplinas” constituíam uma espécie de “counterlaw” (Foucault, “Panopticism” 222) e, criticando a capacidade das “disciplinas” de regular os mais ínfimos níveis da vida do indivíduo, Foucault comenta: “The ‘Enlightenment’, which discovered the liberties, also invented the disciplines.” (Foucault, “Panopticism” 222).

propósito desta corrente, Sylvia Plath comentou numa entrevista a Peter Orr: “I’ve been very excited by what I feel is the new breakthrough that came with, say, Robert Lowell’s *Life Studies*, this intense breakthrough into very serious, very personal, emotional experience which I feel has been partly taboo...”⁸ Devido ao seu entusiasmo perante a poesia de Lowell, Plath começou a ser associada ao estilo de escrita confessional, assim como Anne Sexton, Berryman e W.D. Snodgrass, ainda que estes poetas não se considerassem como parte integrante desta corrente, o que demonstra que classificá-los como confessionais é controverso.

Repare-se, no entanto, que, ainda que o confessionalismo tenha surgido no final da década de 50, esta é uma corrente cuja origem pode remontar à tradição da literatura puritana. Em meados do século XVIII, a reação religiosa desencadeada pelo “Great Awakening” propunha um revivalismo religioso de apelo ao passado ancestral da herança puritana, que se entendia ter sido desvirtuada e esquecida. Os fervorosos discursos de Cotton Mather eram substituídos pelos de Jonathan Edwards, teólogo calvinista e puritano que, em janeiro de 1739, escreveu *Personal Narrative*, uma autobiografia religiosa. Neste texto, Edwards reporta-se à sua experiência pessoal, especificamente aos tempos de juventude que teriam sido, temporariamente, pautados por uma ausência de clarividência religiosa. Edward H. Davidson explica que quando Jonathan Edwards se descreve a si próprio como um jovem sensível, desprevenido para o mundo e para as vicissitudes no âmbito espiritual em *Personal Narrative*, existe a possibilidade de analisar o texto como uma forma de *Bildungsroman* da consciência moderna (123), uma noção que se revela útil para o estudo aqui desenvolvido. Sacvan Bercotvitch, por sua vez, argumenta que, no revivalismo de Edwards, se propõe o uso da experiência pessoal, na forma de diário ou autobiografia, como veículo de cumprimento profético (154). Em *Modern Confessional Writing*, Jo Gill informa que na tradição Puritana, Calvinista e Quaker, a serem desenvolvidas durante os séculos XVII e XVIII, a confissão diferia da forma como era efetuada na Igreja Católica Romana (5). Assim, a confissão deveria ser privada, escrita e introspetiva, ainda que na vertente Puritana Americana, diferentemente da Inglesa, esta

⁸ A entrevista dada por Plath a Peter Orr e mencionada nas páginas 24, 27 e 52 desta dissertação pode ser consultada na íntegra através do sítio online *Modern American Poetry*: http://www.english.illinois.edu/MAPS/POETS/M_R/PLATH/orrinterview.htm.

pudesse ser pública, partilhada e até performativa (*Modern* 5). Vemos, por isso, que a tradição americana, na sua tendência para a autobiografia e para a partilha de experiências pessoais, estará na base da escrita confessional. Por este motivo, desde Edwards é possível estabelecer uma linha de continuidades de autores americanos que se apropriaram do uso das estratégias confessionais nas suas obras, como expressão de individualidade. Para tal, basta pensar na proposta Transcendentalista de Ralph Waldo Emerson, em textos como *Nature*, *The American Scholar* e *Self-Reliance*, onde, como argumenta Mário Avelar, Emerson revela uma “afirmação eufórica da individualidade na génese da identidade americana” (*Rosto Oculto* 240). Também Walt Whitman, numa aproximação ao Romantismo Realista, escreve “Song of Myself”, uma celebração da individualidade e do “eu”; vejam-se os seguintes versos para esse efeito: “I celebrate myself, and sing myself, / And what I assume you shall assume / For every atom belonging to me as good belongs to you.”. Na tentativa de encontrar uma correspondência entre Jonathan Edwards e Emerson, Bercovitch argumenta que os autores seriam representativos, respetivamente, do “Great Awakening” e da “American Renaissance” e que cada um deles utilizaria o género denominado pelo crítico como “auto-American-biography” (136) para responder aos problemas dos seus tempos. Assim, admitindo que existem na obra de Plath ecos dos ritmos whitmanianos e um diálogo com Emerson, podemos concluir que também a autora utilizaria a autobiografia e o confessionalismo para responder às ansiedades dos anos 50 e 60, tal como Edwards, Emerson e Whitman o haviam feito anteriormente.

A poesia confessional é habitualmente caracterizada pela urgência das suas revelações, pelo tom conversacional e muitas vezes coloquial que exalta e pela intimidade e transparência que parece convocar no poema. Por estes motivos, esta corrente foi muitas vezes criticada por ser considerada demasiado trivial e sem grande mestria na sua composição, visto que, em modos gerais, propunha uma flexibilidade do esquema rimático. Por outro lado, devido à tentativa em procurar coincidências entre a vida pessoal do poeta e um poema que convida o leitor a entrar na sua intimidade, muitos leitores e críticos começaram a confundir os limites entre poesia confessional e biografia. Esta questão complica-se ainda mais se pensarmos que muitos destes poetas foram admitidos em hospitais psiquiátricos e chegaram mesmo a cometer o suicídio, como é o caso de

Sylvia Plath. Note-se que em 1950 o momento era de entusiasmo relativamente à emergência da psicanálise freudiana, um facto que terá contribuído para a revelação das experiências emocionais no género lírico, já que, tal como Plath, também Anne Sexton e Robert Lowell eram pacientes no hospital psiquiátrico McLean, em Boston. É interessante notar que Plath descreveu nos seu diários algumas das consultas de psicoterapia com Ruth Beuscher, a sua médica, que, aplicando os métodos de Freud, a incentivava a superar as suas memórias reprimidas.⁹ Veja-se ainda que Plath era uma ávida leitora das teorias do inconsciente de Freud, como se observa no seguinte passo onde reflete sobre o texto “Mourning and Melancholia”: “An almost exact description of my feelings and reason for suicide: a transferred murderous impulse from my mother onto myself: the ‘vampire’ metaphor Freud uses, ‘draining ego’: that is exactly the feeling I have getting in the way of my writing [...]” (*J* 447). Por isso, nos seus diários encontramos frequentemente conceitos-chave que permeiam a psicanálise como, por exemplo, a luta entre mãe e filha pelo pai (*J* 199), o medo e desejo de castração (*J* 200, 476) e o regresso ao ventre materno (*J* 149, 545). Na poesia, a figura da mãe é também essencial se pensarmos em poemas como “Medusa” (*CP* 224-226) ou “The Disquieting Muses” (*CP* 74-76), e mais notória ainda é a revolta em relação à figura paterna em “Daddy” (*CP* 222-224). Em *The Bell Jar*, a figura da mãe e do pai ocupam também um espaço preponderante e definidor na narrativa, podendo explicar a tentativa de suicídio da personagem principal.

Admitindo, portanto, que os elementos biográficos reverberavam nos poemas destes autores, a fronteira entre autor empírico e sujeito lírico era frequentemente desestabilizada. De acordo com Melanie Waters, este é precisamente o objetivo e a provocação da poesia confessional; no entanto, não se deve esquecer que poeta e eu poético não são sinónimos (379). Também Colin Falck argumenta neste mesmo sentido, dizendo que as questões da vida pessoal do poeta são meramente biográficas, não tendo aplicação no mundo ficcional criado no poema (18). Pronunciando-se diretamente sobre os poemas de Plath, argumenta: “In all of these poems we are given fictional characters and fictional situations, and there is nothing useful to be gained by playing ‘hunt the poet’

⁹ A este propósito, considere-se o seguinte registo de uma das consultas onde Plath terá feito menção à atribulada relação com a sua mãe: ““Doctor, can I still go on hating my mother?” “Of course you can: hate her hate her hate her.”” (*J* 429).

in our attempts to decide what they mean” (18); e, finalmente: “What the poet is ‘being’ is only of interest to biographers – we are dealing with art here, not personal conduct” (23).

Numa entrada do seu diário correspondente ao dia 1 de abril de 1956, Sylvia Plath escreve: “Be stoic when necessary & write – you have seen a lot, felt deeply & your problems are universal enough to be made meaningful – WRITE” (*J* 569). Ao mesmo tempo, na entrevista concedida a Peter Orr, afirmava que os seus poemas surgiam das suas experiências emocionais, apesar de acreditar no poder de manipular e controlar estas experiências. Sylvia Plath acrescentava ainda que o poema nunca deveria ser narcisista, mas que, pelo contrário, deveria ser: “relevant to...the bigger things, such as Hiroshima and Dachau and so on”. Uma das grandes especificidades de Sylvia Plath está precisamente ligada à sua capacidade de traduzir experiências privadas em material poético ou narrativo, interligando os elementos privados e públicos. Assim, retomando a citação destacada no início do capítulo, vemos como através da imagem do crescimento de uma criança que se vê rodeada de negritude, uma experiência que é privada, poderá estabelecer-se uma analogia em relação ao clima desolador dos eventos públicos de Hiroxima, não fazendo de Hiroxima material literário, mas tendo-o em consideração como uma tensão latente. Acreditando que as suas experiências de vida eram suficientemente universais para serem significativas, podemos afirmar que Plath usava a confissão como forma de se entender a si própria e ao mundo circundante, ressaltando que esta é uma confissão ficcional, logo não mimética.¹⁰

Regressando a Foucault, entendemos que a confissão surge como técnica ou ritual de produzir verdades (“Scientia” 58), logo aparece num contexto de poder e vigilância entre figuras de autoridade. De acordo com Foucault: “The confession is a *ritual of*

¹⁰ Entre a crítica é menos problemático considerar Robert Lowell e Anne Sexton como poetas confessionais do que colocar Sylvia Plath no mesmo plano, visto que os seus poemas transcendem a circunstância biográfica, isto é, existem modificações claras que, segundo Kroll, demonstram que os problemas pessoais são transformados em experiências impessoais (citado em Laye 168). Veja-se, por exemplo, o poema “The Colossus” (*CP* 129), onde o sujeito poético afirma “[t]hirty years now I have labored”, apesar de, na altura da composição do poema, Plath ter apenas vinte e sete anos. Considere-se ainda o poema “Daddy” (*CP* 222), onde o eu poético declara que tinha dez anos aquando da morte do seu pai – “I was ten when they buried you” –, quando, na verdade, a autora tinha oito anos. Estas alterações legitimam uma vez mais o conteúdo ficcional da composição poética, em detrimento de uma tentativa de encontrar elementos biográficos na obra.

discourse in which the speaking subject is also the subject of the statement; it is also a ritual that unfolds within a *power relationship*, for one does not confess without the presence (or virtual presence) of a partner” [ênfase minha] (“Scientia” 61). Seguindo a argumentação de Foucault, seja a confissão voluntária ou forçada, esta surge nos contextos públicos e privados, motivo pelo qual o teórico argumenta: “Western man has become a confessing animal.” (“Scientia” 59). A escrita confessional de Sylvia Plath, assim como a escrita autobiográfica, enquanto rituais de discurso, passa então a ser entendida com base na noção de *performance*, um conceito que será útil no terceiro capítulo, no sentido em que depende de uma relação de poder e autoridade entre sujeitos.

1.2. Público vs. Privado: os espaços

The Bell Jar, não sendo só um *Bildungsroman* mas também um *Künstlerroman*,¹¹ é o único romance completo de Sylvia Plath.¹² A primeira edição viria a ser publicada em janeiro de 1962 no Reino Unido com o pseudônimo de Victoria Lucas e só após o lançamento de *Ariel*, em março de 1965, surgia a segunda edição de *The Bell Jar* atribuída

¹¹ Linda Wagner-Martin defende no artigo “Plath’s *The Bell Jar* as Female *Bildungsroman*” que a obra aqui estudada pode ser considerada um *Bildungsroman* feminino, pois são observados os elementos convencionais que caracterizam esse tipo de romance. Como avança Wagner-Martin, centrando-se na educação e processo de maturação de Esther Greenwood, *The Bell Jar* inclui elementos típicos do romance de iniciação, tais como: “‘a growing up and gradual self-discovery’, ‘alienation’, ‘provinciality, the larger society’, ‘the conflict of generations’, ‘ordeal by love’ and ‘the search for a vocation and a working philosophy’” (“*Bildungsroman*” 55). Se entendermos o *Künstlerroman*, subgênero do *Bildungsroman*, como o “romance do artista”, isto é, uma oportunidade para descrever o processo de formação e desempenho de atividades artísticas da personagem, torna-se evidente que *The Bell Jar* pertence também a esta categoria, uma vez que Esther Greenwood reflete ao longo do romance sobre as suas sensibilidades artísticas e sobre as dificuldades do processo de escrita.

¹² Em função das leituras dos diários e cartas trocadas com a mãe de Sylvia Plath, diferentes críticos, incluindo o seu ex-marido Ted Hughes, propõem diferentes datas de elaboração do romance. No entanto, a maior parte da crítica parece concordar que a escrita tenha sido iniciada na primavera e terminada ainda antes do verão, alguns considerando como início da escrita o mês março e como término o mês de agosto. Para mais considerações deste tipo, a consulta dos estudos de Ferretter (13; 78), Middlebrook (162) e Gill (*Introduction* 75) poderá ser esclarecedora. É ainda de notar que a história da recepção do livro é também ambígua, visto que houve uma aceitação díspar da obra. Quando *The Bell Jar* foi publicado no Reino Unido com o pseudônimo de Victoria Lucas, a obra foi razoavelmente recebida, mas foi só com a segunda edição de Setembro de 1966 que se notou uma recepção mais entusiástica de *The Bell Jar*, com um número de vendas muito superior ao esperado. Passando a ser altamente comerciável quer no Reino Unido, quer nos Estados Unidos, *The Bell Jar* confirmou-se como um “potboiler” (*LH* 472), tal como Plath o tinha previsto, ainda que se estime que este súbito sucesso esteja relacionado com a interpretação do romance e dos poemas de *Ariel* à luz do suicídio de Plath em 1963.

a Sylvia Plath. Partindo de elementos autobiográficos, isto é, relatando o estágio de Plath na revista *Mademoiselle*, em Nova Iorque, durante o verão de 1953, seguido da tentativa de suicídio e de uma série de internamentos em hospitais psiquiátricos, o romance retrata o contexto cultural e ideológico da América *was*p nos anos 50, de acordo com a perspectiva de Esther Greenwood.¹³

No primeiro parágrafo de *The Bell Jar* lê-se:

It was a queer, sultry summer, the summer they electrocuted the Rosenbergs, and I didn't know what I was doing in New York. I'm stupid about executions. The idea of being electrocuted makes me sick, and that's all there was to read about in the papers – google-eyed headlines staring up at me on every street corner and at the fusty, peanut-smelling mouth of every subway. It had nothing to do with me, but I couldn't help wondering what it would be like, being burned alive all along your nerves. (1)

Este parágrafo espelha as características já anteriormente ressaltadas no que diz respeito à fusão entre reflexões de nível privado e público. Assim, na abertura do romance, a protagonista, Esther, reflete sobre a eletrocussão de Julius e Ethel Rosenberg, dois alegados espiões acusados de traição aos Estados Unidos por passarem informação nuclear à União Soviética. Contudo, se a primeira frase aborda questões políticas e históricas, rapidamente o enfoque passa para o estado emocional que esta eletrocussão produz em Esther, que mostra sentimentos de identificação para com o casal de espiões, apesar de saber que o assunto não lhe diz respeito. Este parágrafo também evidencia duas outras características que vão ser reproduzidas ao longo do romance: a ideia de vigilância

¹³ Melissa Adamo, no seu estudo “The Murkiness of *The Bell Jar*: Questions of Genre and Depression”, chama a atenção para o facto de o género autobiográfico poder ser, simultaneamente, ficcional (178). Importa lembrar que, quando nos deparamos com um romance autobiográfico, como é o caso de *The Bell Jar*, devemos considerar que alguns elementos poderão ser distorcidos ou mesmo alterados, o que nos leva também a questionar a veracidade do que é relatado pelo narrador: “How reliable is memory? How reliable is the author's version of truth?” (Adamo 178). Em *The Bell Jar*, por exemplo, os nomes utilizados não são reais e alguns traços de personalidade são exagerados como, convenientemente, Aurelia Plath fez notar no caso da personagem da mãe de Esther, Mrs Greenwood, quando não conseguiu impedir a publicação do romance nos Estados Unidos. Ainda a propósito do género autobiográfico, note-se que, como defende Linda Anderson, os anos 60 e 70 foram caracterizados pela emergência do género autobiográfico nas narrativas de mulheres, que encontraram neste género um modo de expressão privilegiado para descobrir novas formas de subjetividade (119).

contínua, que aqui assume a forma dos *headlines* dos jornais que a rodeiam por todo o lado, e o inconformismo de Esther pela sua demonstração de interesse pela eletrocussão.

Torna-se, portanto, evidente que, ao iniciar o seu único romance com uma reflexão sobre o polémico caso dos Rosenberg, Sylvia Plath pretende destacar o elemento político em *The Bell Jar*. Ainda que, aparentemente, o destaque que é dado a este caso não seja preponderante, a eletrocussão dos Rosenberg estabelece uma tensão que permeará toda a obra. Ao contrário de todas as personagens da obra, Esther move-se pelo sentimento de identificação com os espiões, que, sendo inimigos, são alvo de críticas por toda a sociedade. Refletindo sobre o seu desprezo pela cidade de Nova Iorque, Esther assume que algo estaria errado com ela naquele verão, pois, no momento em que deveria estar a aproveitar ao máximo o seu sonho americano – “A girl lives in some out of the way town for nineteen years, so poor she can’t afford a magazine, and then she gets a scholarship to college and wins a prize here and prize there and ends up steering in New York like her own private car” (*BJ* 2) –, Esther só consegue pensar no caso dos Rosenberg. Em capítulos posteriores, quando conversa com a sua colega Hilda, que, como uma boa patriota americana dos anos 50, aprova a morte dos Rosenberg, Esther comenta – “Isn’t it awful about the Rosenbergs?” (*BJ* 96) – Hilda responde: “It’s awful that such people should be alive.” (*BJ* 96).¹⁴

¹⁴ Note-se que há uma correspondência entre o episódio mencionado em *The Bell Jar* e o que Sylvia Plath havia escrito no seu diário sobre o dia da eletrocussão dos Rosenberg. Veja-se, a este propósito, a entrada do dia 19 de Junho de 1953:

All right, so the headlines blare the two of them are going to be killed at eleven o’clock tonight. So I am sick at the stomach. [...] The tall beautiful catlike girl who wore an original hat to work every day rose to one elbow from where she had been napping on the divan in the conference room, yawned and said with beautiful bored nastiness: ‘I’m so glad they are going to die. [...] everybody is lackadaisical [*sic*] and rather glad and nobody very much thinks about how big a human life is [...].’ (*J* 541).

Por outro lado, as duas opiniões divergentes retratadas em *The Bell Jar* através das personagens de Hilda e Esther representam a controvérsia que este caso gerou nos Estados Unidos. Por um lado, havia uma clara intenção de punir qualquer aliança ao comunismo: veja-se, por exemplo, que em 1954 o Senador Hubert Humphrey propunha a criminalização sujeita a pena de prisão da militância no Partido Comunista (Parrish 840), ou ainda o caso da “Hollywood Blacklist”, que impedia alegados simpatizantes do Partido Comunista de trabalhar na indústria cinematográfica. Por outro lado, multiplicavam-se os pedidos de clemência dirigidos ao Presidente Eisenhower no que dizia respeito aos Rosenberg, incluindo um pedido por parte de Albert Einstein (Parrish 821).

Mas quem é Esther Greenwood? Esther é uma jovem americana, virgem, brilhante estudante habituada a colecionar prêmios que, no entanto, não sabe estenografar, cozinhar, dançar ou falar alemão. Além disso, é uma jovem dos anos 50 a quem a ideia de servir um homem não é apelativa (*BJ* 72). Caracterizada pelo seu inconformismo e pela subversão dos estereótipos relacionados com a cultura de género, Esther experiencia sentimentos de vulnerabilidade, desilusão e inadequação em relação à sociedade que a rodeia. Por este motivo, durante o romance estão disseminadas imagens de fragmentação que se manifestam de diversas formas e que validam a alienação de Esther no seu rito de iniciação e de passagem da adolescência para a idade adulta. Veja-se, por exemplo, a seguinte citação: “I guess I should have been excited the way most of the other girls were, but I couldn’t get myself to react. I felt very still and very empty [...]” (*BJ* 2). Durante o verão que passa em Nova Iorque, Esther tenta adaptar-se a uma sociedade do poder que lhe é estranha e em muito parecida à Nova Iorque de Holden Caulfield, que, em *The Catcher in the Rye*, diagnostica a sociedade como “phony”. Sentindo-se isolada na América *mainstream* dos anos 50, mas numa tentativa inicial de conformidade, Esther sente-se cada vez mais cínica e alienada de si mesma – “I felt wise and cynical as all hell.” (*BJ* 7) – numa Nova Iorque grotesca: “New York was bad enough” (*BJ* 1).

No auge do Macartismo e do estado de vigilância, qualquer indicação de inconformismo, fosse esta de carácter social, sexual ou religioso, era motivo suficiente para suspeita. Neste sentido, imperava uma necessidade de consenso nacional e de regresso à normalidade, pelo que qualquer mostra de associação às atividades consideradas antiamericanas deveria ser investigada. A paranoia e a histeria tornavam-se condições sociais, o que viria a trazer consequências para os cidadãos a nível individual, como argumenta Alan Nadel: “the other-directed person starts to look less like a failed individual than an individual in a faulty social order” (“Fiction” 178). Também Esther Greenwood se sente como um ser perdido numa sociedade que não compreende; pelo que, como forma de subverter o paradigma social, opta pela identificação com o inimigo, como anteriormente referido. Esther, tal como Sylvia Plath, não entende a indiferença dos seus compatriotas perante a eletrocussão dos Rosenberg. Por isso, em vez de condenar o casal de espiões, subverte o consenso nacional, identificando-se com eles. Já vimos como

Esther opera esta identificação psicológica através dos seus pensamentos de compaixão – “I couldn’t get them out of my mind” (*BJ* 1) – e de condenação do ato de eletrocussão: “I thought it must be the worst thing in the world” (*BJ* 1). Outro mecanismo de revolta para com a política interna americana é a própria trivialização da eletrocussão, pois Esther associa o caso dos Rosenberg com a memória da primeira vez que vislumbrou um cadáver, uma vez mais enfatizando a coincidência de eventos públicos e privados (*BJ* 1). Um leitor atento notará ainda a semelhança entre os nomes Esther Greenwood e Esther Ethel Greenglass Rosenberg, o nome completo da espiã que deu origem ao nome da protagonista de *The Bell Jar*, uma forma explícita de identificação e subversão operada por Plath. Note-se ainda que a eletrocussão dos Rosenberg é um presságio do mesmo tipo de tratamento a que Esther viria a ser sujeita, isto é, à eletroconvulsoterapia, mais comumente designada por terapia de choque. No capítulo doze, Esther descreve este tipo de tratamento, que lhe é administrado pelo Doctor Gordon como cura para a depressão, da seguinte forma: “Then something bent down and took hold of me and shook me like the end of the world. Whee-ee-ee-ee-ee, it shrilled, through an air crackling with blue light, and with each flash a great jolt drubbed me till I thought my bones would break and the sap fly out of me like a split plant.” (*BJ* 138). No seguimento do tratamento, Esther, que agora se sente equivaler a um “disembodied spirit” (*BJ* 139), questiona-se: “I wondered what terrible thing it was that I had done.” (*BJ* 138).

A identificação com o inimigo não abarca apenas os Rosenberg. Pensemos, por exemplo, no caso de Constantin, o intérprete simultâneo russo com quem Esther marca um encontro que inclui uma visita à Sede da Organização das Nações Unidas. Durante este encontro entre uma americana e um russo, em 1953, no edifício mais político do mundo, Esther analisa Constantin, concluindo que fisicamente este homem poderia ser americano, mas que ao contrário dos homens americanos, Constantin tinha capacidade de intuição, o que é encarado pela protagonista como um aspeto positivo. Podemos especular que a sua capacidade de intuição, bem como a posição diplomática que ocupa, qualificariam Constantin como um excelente candidato a espião, como aliás argumenta Luke Ferretter, que, citando J. Edgar Hoover, explica que os russos designados para

ocuparem funções nas Nações Unidas eram considerados potenciais espiões comunistas (108).

Enquanto visitam um dos auditórios do edifício, Esther repara numa jovem mulher, também russa e intérprete, que fala no seu idioma. Deparada com esta situação, num clima de Guerra Fria, uma americana politicamente alinhada com a ideologia nacional sentir-se-ia ameaçada perante a jovem russa; Esther, no entanto, manifesta a sua vontade de identificação com ela: “I wished with all my heart I could crawl into her and spend the rest of my life barking out one idiom after another” (*BJ* 71). No seguimento da descrição do seu encontro com Constantin e tendo em mente também as qualidades da “Russian girl who knew so many idioms” (*BJ* 72), Esther apercebe-se do quão inadequada se sente, o que contrasta com o final do encontro, quando menciona: “I felt so fine by the time we came to the yoghurt and strawberry jam that I decided I would let Constantin seduce me” (*BJ* 74). Infringindo todas as expectativas de conduta social, Esther, que se sente desajustada nas Nações Unidas, no seu próprio país, e se sente feliz com um jovem russo, imagina ainda como seria ser casada com Constantin (*BJ* 80) e, quando este toca o seu cabelo, ironicamente Esther sente um choque elétrico (*BJ* 81) que relembra o leitor da execução dos Rosenberg.¹⁵

Vemos então como na construção de *The Bell Jar*, Plath, baseando-se numa perspetiva retrospectiva, subverte o paradigma da América dos anos 50 através da interligação de contranarrativas. A identificação com o “enemy within”, ou seja, os cidadãos russos que viviam em solo americano, é apenas uma das formas que utiliza para o fazer. Uma grande ansiedade que permeava a época era o medo de ser visto ou ouvido, em qualquer lugar, a qualquer hora. Multiplicavam-se as ameaças à privacidade do cidadão através de equipamentos de vigilância, da vizinhança suburbana, da própria televisão que invadia o ambiente doméstico das famílias norte-americanas diariamente com notícias voyeurísticas e propagandísticas, ou mesmo através dos avanços da psicanálise que tomava de assalto a mente do paciente.¹⁶ Assim, um país como os Estados

¹⁵ Existem, na relação com Constantin, claros ecos da vida pessoal de Plath na vida de Esther. Veja-se, a este propósito, uma entrada de 1950 do diário de Plath: “I could love a Russian boy – and live with him.” (*J* 46).

¹⁶ A própria lei estadual esforçava-se para penetrar na vida privada dos seus cidadãos. A este propósito considere-se o caso *Griswold v. Connecticut* que estabeleceu, em 1965, a casa como zona de privacidade

Unidos da América, que se orgulhava de ser um país livre, assemelhava-se cada vez mais ao seu inimigo ideológico e estado totalitário, isto é, a União Soviética.¹⁷ De acordo com Deborah Nelson, a poesia confessional representava o contradiscurso perfeito para contrariar os atentados à privacidade (“Confessional” 38), e, à poesia confessional, acrescento *The Bell Jar* como manifestação desse mesmo tipo de contranarrativa.

No romance, Sylvia Plath dá uma grande importância ao uso dos espaços como locais de resistência que potenciam uma contranarrativa à política dos anos 50, ou subversão do paradigma do Macartismo, o que me parece ter sido até agora altamente negligenciado pela crítica. Retomando algumas ideias de Michel Foucault sobre a ilusão da privacidade, já discutidas anteriormente, pretendo agora demonstrar como a ideia de vigilância, o conceito de panoptismo e a ideia de poder podem ter relevância na análise dos espaços em *The Bell Jar*. Segundo Foucault, a ideia generalizada da privacidade não existiria em si mesma porque o privado enquanto conceito é infiltrado pela ideia de poder. Sobre a noção de poder Foucault afirma: “Everywhere that power exists, it is being exercised. No one, strictly speaking, has an official right to power; and yet it is always exerted in a particular direction, with some people on one side and some on the other.” (“Practice” 213). No seguimento desta argumentação, Foucault esclarece que o poder não

para o leito marital, permitindo assim, indiretamente, o uso de contraceptivos que a lei estadual tentara impedir. Neste mesmo sentido, o caso *Roe v. Wade* viria, em 1973, a permitir o direito ao aborto e à privacidade entre o médico e a mulher. O caso *Eisenstadt v. Baird* passou a autorizar que os indivíduos não casados dispusessem livremente do uso de contraceptivos. Também o caso *Katz v. United States* veio a legislar sobre a expectativa do cidadão relativamente ao seu direito à privacidade, com especial enfoque na intrusão da tecnologia nas buscas e apreensões, um caso que viria a aumentar o alcance da quarta emenda à Constituição Norte-Americana. Para uma leitura mais prolongada destas questões recomendam-se os estudos de Deborah Nelson no que diz respeito às questões da definição e redefinição da privacidade e matéria constitucional em *Pursuing Privacy in Cold War America* e também no artigo “Confessional Poetry”.

¹⁷ De acordo com Hannah Arendt, em *The Origins of Totalitarianism*, a extinção do espaço privado era a fundamental inovação do totalitarismo, motivo pelo qual se entende que ao reduzir progressivamente o espaço de liberdade dos cidadãos, tal como ocorria na União Soviética, com base numa ameaça invisível, os Estados Unidos se assemelhavam cada vez mais aos seus inimigos (Nelson, *Pursuing*, 9). Note-se, a propósito de Hannah Arendt, que Plath era uma ávida leitora dos estudos da filósofa sobre o poder do estado e a condição humana no mundo contemporâneo, como informa Robin Peel (40). O caso de Adolf Eichmann, preso em maio de 1960, julgado em abril de 1961 e executado no dia 31 de maio de 1962, recebeu uma especial atenção da comunidade internacional. Ainda que não tenha lido o estudo de Arendt *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963), Plath terá tido conhecimento deste caso, que, reportando-se aos crimes de guerra cometidos por Eichmann durante o Holocausto, mostra uma intrusão do passado no presente, no sentido em que podemos estabelecer paralelos entre a banalidade do mundo do pós-guerra e da Guerra Fria, uma linha de argumentação apoiada por Peel (39).

se esconde por detrás de máscaras, mas que se manifesta abertamente, pois, ainda que seja sempre exercido às custas de outrem, o poder é automaticamente justificado com base na ideia de moralidade (“Practice” 210-211). Indagando quem exerce o poder e em que esfera (“Practice” 213), Foucault mostra como cada conflito se desenvolve através de uma fonte particular de poder, podendo manifestar-se de diversas formas, como observamos na seguinte citação: “a small-time boss, [...], a *prison warden*, a judge, a union representative, *the editor-in-chief of a newspaper*.” [ênfase minha] (“Practice” 214).

As expressões enfatizadas são relevantes para a análise de *The Bell Jar* em função do tipo de poder que se exerce sobre Esther ao longo do romance. Uma das personagens que exerce autoridade sobre a personagem principal é Jay Cee, a chefe de Esther e editora da revista onde ambas trabalham. Descrita como uma mulher pouco atraente – “Jay Cee’s ugly as sin” (*BJ* 5) –, Jay Cee é uma mulher inteligente – “Jay Cee had brains” (*BJ* 5) –, que domina vários idiomas e é uma pessoa influente no seu ramo profissional. O poder que Jay Cee exerce sobre Esther manifesta-se primeiramente na sua tentativa de lhe ensinar algo, o que Esther encara com desconforto – “Jay Cee wanted to teach me something [...], but I suddenly didn’t think they had anything to teach me” (*BJ* 6) –, apesar de anteriormente Esther ter confessado o seu apreço pela sua chefe: “Jay Cee was my boss, and I liked her a lot” (*BJ* 5). No seguimento de um momento no romance em que Esther justifica o facto de não ter ido trabalhar, Jay Cee movimenta-se de uma forma que atesta o seu poder corporal sobre a sua funcionária. Enquanto Esther entra de forma assustada no escritório (*BJ* 29), Jay Cee permanece de pé e circula com autoridade: “Jay Cee stood up and came round her desk to shut the door, and I sat” (*BJ* 29). As personagens encaram-se, Esther repara na quantidade de plantas que Jay Cee tem na janela do seu escritório, sufocando-a, num ambiente semelhante a um jardim tropical. Na continuação desta descrição, Jay Cee pergunta a Esther se o seu trabalho a interessa, desencadeando na jovem uma sensação de nervosismo que, no entanto, tenta controlar. Esther responde submissamente às perguntas que lhe são feitas: “The words fell with a hollow flatness [...] like so many wooden nickels” (*BJ* 29). Por seu turno, Jay Cee responde soberanamente – “Jay Cee said a bit waspishly” (*BJ* 29) – e também: “mercilessly” (*BJ*

31). É quando Jay Cee pergunta a Esther sobre os seus planos para depois da graduação que Esther se apercebe da incerteza do seu futuro: “‘I don’t really know,’ I heard myself say. I felt a deep *shock*, hearing myself say that, because the minute I said it, I knew it was true.” [ênfase minha] (BJ 30). Todas as certezas que até então moldavam Esther se desvanecem, com uma nova referência ao “shock” que parece não a libertar ao longo do livro, fazendo-a encarar como concretizações impossíveis os seus sonhos, tais como ganhar bolsas de mérito, viajar pela Europa, escrever livros, tornar-se uma professora, ser editora como Jay Cee. O poder que Jay Cee exerce sobre Esther deixa então de ser meramente físico para ser também psicológico, quando esta confirma: “‘You’ll never get anywhere like that’” (BJ 30). A sua autoridade exterioriza-se ainda pelo reconhecimento da incapacidade linguística de Esther que apenas fala inglês, algum francês, simulando ainda compreender alemão. O poder assume, portanto, a forma de linguagem, com destaque para um idioma que se sobrepõe a todos os outros, o russo: “‘You ought to read French and German, [...] and probably several other languages as well, Spanish and Italian – *better still, Russian.*” [ênfase minha] (BJ 31).

Confirmamos, pois, que, tal como Foucault destacara, as formas de controlo podem ser exercidas através de pequenos elementos coercivos. Em função dos comentários proferidos por Jay Cee, uma mulher que Esther tem em alta estima, visto aquela subverter o padrão de domesticidade americano que esta também anseia contrariar, a protagonista sente-se rebaixada e destituída de qualquer poder sobre ela mesma. Vendo-se a ela própria como um inimigo, Esther reflete: “I felt very low. I had been *unmasked* only that morning by Jay Cee herself, and I felt now that all the uncomfortable *suspensions* I had about myself were coming true, and I couldn’t *hide the truth* much longer.” [ênfase minha] (BJ 26-27). O vocabulário utilizado por Esther é típico do clima de Guerra Fria e, neste caso, é Jay Cee quem detém o poder. Vemos, então, como Esther suspeita de si mesma, motivo pelo qual reflexões de autocensura e de autovigilância serão constantes ao longo do livro.

Na citação de Foucault que nos permitiu examinar o papel da “editor-in-chief of a newspaper” em *The Bell Jar*, menciona-se também a possibilidade de a fonte do poder surgir pelo “prison warden”. No romance aqui estudado não há lugar para guardas

prisionais, mas se considerarmos a estrutura e a conceção do panótico percebemos que podemos falar na fonte de controlo exercida pelos hospitais psiquiátricos e pelo corpo de profissionais associados a estas instituições. No capítulo de *Discipline and Punish* dedicado ao “Panopticism”, Michel Foucault reconsidera o conceito introduzido por Jeremy Bentham nos finais do século XVIII, o panótico. Existe um princípio máximo associado a esta construção arquitetónica, baseado numa dinâmica binária entre ver e ser visto. Assim, no centro desta estrutura panótica existiria uma torre rodeada, na periferia, por um edifício anular. Nas palavras de Foucault: “in the peripheric ring, one is totally seen, without ever seeing; in the central tower, one sees everything without ever being seen” (*Discipline* 202). Esta estrutura fora pensada de forma a potenciar ao máximo um estado de constante vigilância e de controlo sobre diversos tipos de espaços, entre eles prisões, hospitais psiquiátricos ou espaços de carácter mais generalista, como escolas ou locais de trabalho. Ora, utilizando este tipo de edificação, o guarda ou supervisor que estaria no centro da torre teria a vantagem de poder vigiar cada sujeito na sua cela ou estrutura de isolamento. Assim, torna-se evidente o efeito mais relevante do panótico, isto é, induzir no recluso a consciência da permanente visibilidade que assegura a manutenção e funcionamento do poder. Por isso, Foucault considera que, graças aos mecanismos de observação e à possibilidade de penetrar no comportamento de cada indivíduo, o panótico potencia a mobilização de poder, ou melhor: “The Panopticon functions as a kind of laboratory of power” (204). Sempre visível e sempre presente, este mecanismo de vigilância e controlo intensifica a noção de poder.

No capítulo onze de *The Bell Jar*, a depressão que já se viera a desenvolver durante a estadia de Esther em Nova Iorque é inegavelmente confirmada após a rejeição num curso de verão de escrita. Esther refere que não consegue dormir, ler ou comer e, consequentemente, começa a frequentar as consultas do desagradável Doctor Gordon. Às perguntas que lhe são feitas pelo psiquiatra, Esther responde com uma voz quase inexistente, “dull, flat voice” (*BJ* 125), e sabemos que, na tentativa de escrever uma carta, a sua caligrafia se tornou ilegível. Como manifestação da perda de identidade e de poder sobre a sua subjetividade, percebemos que Esther se vê desprovida da sua capacidade linguística (*BJ* 125), um aspeto que será desenvolvido no terceiro capítulo desta

dissertação. Com base neste quadro clínico, Doctor Gordon prescreve a terapia de choque. Curiosamente, quando Esther descobre que o médico pretende usar este tipo de tratamento, o narrador retoma a estrutura utilizada na primeira página do livro. Vejam-se os seguintes passos de *The Bell Jar*:

The idea of being *electrocuted* makes me sick, and that's all there was to read about in the papers – *goggle-eyed headlines* staring up at me on every street corner and at the fusty, *peanut-smelling* mouth of every subway. It had nothing to do with me, but I couldn't help wondering what it would be like, *being burned alive* all along your nerves. [ênfase minha] (BJ 1)

E ainda,

'He thinks you should have some *shock treatments* at his private hospital in Walton.' I felt a sharp stab of curiosity, as if I had just read a terrible *newspaper headline* about somebody else. [...] I cracked open a *peanut* from the ten cent bag I had bought to feed the pigeons, and ate it. *It tasted dead*, like a bit of old tree bark. [ênfase minha] (BJ 130, 131)

Assim, destacam-se as seguintes associações de ideias: eletrocussão ou tratamento de choque — *headlines* de jornais — amendoins — morte. É de ressaltar ainda que a morte referida no primeiro passo citado é intensificada pela menção a um cadáver. No segundo passo, a morte surge também relacionada com a tentativa de suicídio de Mr George Pollucci. Do mesmo modo, a associação entre jornais, amendoins e morte reaparecerá no momento em que Esther visita pela primeira vez o túmulo do seu pai no cemitério, no capítulo treze.

A estrutura de tipo panótico que existe em *The Bell Jar* identifica-se com o hospital privado de Doctor Gordon onde estes tratamentos são efetuados. No capítulo doze, Esther refere que o hospital se situa num local isolado – “at the end of a long, secluded drive” (BJ 135) –, descrevendo-o como uma casa grande com um alpendre circundante: “large house, with its encircling veranda” (BJ 135). O isolamento é reforçado pela ausência de pessoas e pelo enorme silêncio. A casa, no entanto, tem uma aparência normal, não se ouvem vozes inquietantes e Esther comenta que não parecem existir barras

nas janelas. Assim que entra nesta estrutura, confirma a ausência de movimento e repara nos corredores longos, com portas fechadas. No hospital outros pacientes ameaçam atirar-se das janelas, estando afinal trancadas, bem como as portas e gavetas nos quartos. Toda a envolvimento de confinamento é fortificada pela presença de uma enfermeira robusta que observa Esther com gracejos e sibilos conspirativos: “the wall-eyed nurse wore such thick spectacles that four eyes peered out at me from behind the round, twin panes of glass [...], she brought her face up to mine with a large, conspiratorial grin and hissed” (*BJ* 137).

Foucault argumentava que a intrusão da psicopatologia no dia a dia, se atentamente analisada, revelaria a invisível mão do poder (“Practice”, 229). De facto, Esther é uma vítima desta operação do poder após os seus tratamentos, que a fazem sentir-se como um “disembodied spirit” (*BJ* 139), pois quando tenta gritar sabe que o som é emitido pela sua garganta, mas não o reconhece como seu. De novo, vê-se desprovida de linguagem, pois a sua voz e poder são-lhe confiscados pelos médicos. Curiosamente, ainda no capítulo doze, Esther revela interesse pela Deer Island Prison, antigamente situada numa ilha, mas agora descrita como uma prisão em tijolo vermelho, vedada por portões com grades e cercada dos dois lados pelo oceano. Esther questiona o guarda da prisão quanto aos motivos que levam alguém a ser preso nesta instituição, que Esther considera um local amistoso. Após saber que os presos manifestamente optam por ser encarcerados para se protegerem do frio no inverno e que dispõem de televisão e comida em abundância, Esther retorque com um “[t]hat’s nice.” (*BJ* 145), abandonando o guarda prisional no seu posto de observação. Não é conclusivo o interesse da jovem relativamente a este tipo de instituições, mas, ao que tudo indica, Esther manifesta um maior interesse por este modelo de encarceramento em detrimento do hospital psiquiátrico de Doctor Gordon. Destaca-se ainda o interesse em indagar que tipo de crime é necessário cometer para ser encarcerado nesta prisão junto ao mar. Provavelmente, esta prisão seria ainda mais interessante para Esther caso contivesse prisioneiros russos.

Contudo, existem outras referências a hospitais psiquiátricos que merecem análise. Após a tentativa de suicídio, Esther é levada de urgência para o hospital da sua cidade natal. O quarto onde é colocada é amplo e as janelas abertas – “I felt the shape of a room around me, a big room with open windows” (*BJ* 165) –, mas as enfermeiras são

hostis. Quando é transferida para o hospital da cidade, para a pequena ala psiquiátrica com apenas dois corredores, Esther sente-se fisicamente confinada – “Why can’t I get up? I’m not sick.” (*BJ* 169) –, bem como psicologicamente vigiada. A separar Esther da paciente Mrs Tomolillo existe uma cortina similar a uma parede branca (*BJ* 171), numa eventual alusão à Cortina de Ferro, expressão que durante a Guerra Fria serviu para designar uma Europa dividida em duas partes, a Oriental sob o controlo Soviético e a Ocidental sob a influência Americana. Assim, quando Mrs Greenwood visita a filha no hospital, Esther nota não só que a sua colega de quarto a espia como também a encara com sorrisos sarcásticos (*BJ* 172).¹⁸ Por outro lado, Esther repara nos médicos com as suas batas brancas, que a observam com sorrisos artificiais (*BJ* 170), disseminados por todo o relvado – “The lawn was white with doctors” (*BJ* 172) –, pelo que, numa atitude paranoica, começa a suspeitar de todos eles e também dos seus nomes: “so I began to look out for suspicious, fake names” (*BJ* 172). Esther conjectura que os médicos ouvem a sua conversa e, receando que se apercebiam de que acabara de descobrir este plano de vigilância, opta por sussurrar no ouvido da sua mãe: “the doctors all stood within listening distance, only I couldn’t tell my mother that they were talking down every word we said without their hearing me, so I leaned over and whispered into her hear” (*BJ* 172). Como vemos, Esther possui um código de vigilância interiorizado que não a permite cooperar com os médicos, mas antes opta por perturbar o funcionamento deste hospital batendo no assistente negro do refeitório ou partindo os termómetros das enfermeiras com o objetivo de abandonar esta instituição.

Porém, o hospital privado para onde é levada, graças à sua mentora Philomena Guinea, em nada se assemelha à experiência do hospital público. O novo hospital, quase utópico, possui áreas verdes e campos de golfe onde as pessoas são encorajadas a

¹⁸ Repare-se, porém, que a personagem Mrs Tomolillo já aparecera anteriormente no romance quando Esther descreve o parto a que assistira com Buddy Willard (*BJ* 62). Logo, o ressurgimento desta personagem parece evidenciar o estado alucinatório que caracteriza Esther neste momento, pois não parece haver qualquer relação entre esta mulher e a descrita inicialmente, já que Esther descreve Mrs Tomolillo (*BJ* 70), a sua colega de quarto, como se a visse pela primeira vez. Isto acentua também o caráter traumático da experiência de assistir ao parto que terá ficado marcada no inconsciente de Esther e que reemerge neste momento de transtorno mental. Outra interpretação é, no entanto, possível, considerando que Mrs Tomolillo pode ser a mesma personagem, representando agora a dificuldade de assimilação do papel das mães nos anos 50, motivo pelo qual agora estaria internada no hospital psiquiátrico.

movimentar-se livremente, o que para Esther é uma novidade: “I couldn’t understand what these people were doing, playing badminton and golf. They mustn’t be really sick at all, to do that.” (*BJ* 181). Dentro do próprio edifício, Esther tem também liberdade de movimentos e ainda um quarto para seu uso exclusivo.¹⁹ Os funcionários do hospital são também distintos. Note-se que Doctor Nolan, a sua nova médica e uma mulher, lhe explica que não receberá tratamentos de choque como os que recebera anteriormente e que as enfermeiras administram as injeções com cumplicidade: “The nurse made a little clucking noise. Then, she said, ‘Which side?’ It was an old joke.” (*BJ* 184). No seu conjunto, é um hospital mais luxuoso, confortável e com um estilo de tratamento menos rudimentar quando comparado com as anteriores experiências, pelo que é neste hospital que Esther começa a exibir melhorias no seu estado psicológico.

As melhorias do estado de saúde de Esther garantem-lhe a transferência do complexo de Caplan para Belsize, a última instância pela qual as pacientes passavam antes de terem alta. As mulheres do complexo de Belsize vestem-se elegantemente, tocam piano e jogam *bridge*. Neste complexo existem facas para serem usadas nas refeições (*BJ* 207) e copos de vidro (*BJ* 180), e às pacientes são lentamente atribuídos direitos de deslocação pela cidade. Contudo, ao contrário do que Esther tinha imaginado, os tratamentos de choque não estavam terminados. Assim, Esther sente-se traída e revoltada por Doctor Nolan não ter cumprido a promessa de que a avisaria antecipadamente se outro tratamento estivesse previsto. Esther caminha para o seu tratamento de choque e os espaços voltam a encarcerá-la, pelo que vemos descritos, ao estilo gótico, corredores e túneis situados em caves misteriosas (*BJ* 204). No momento do tratamento, Esther mostra-se de novo assustada pelas máquinas, pessoas com máscaras e botões elétricos (*BJ* 205). Porém, diferentemente do que acontecera na sua primeira experiência com o

¹⁹ De acordo com Tracy Brain, quando Esther menciona: “I had my own room again.” (*BJ* 178), há aqui uma clara influência do texto de Virginia Woolf *A Room of One’s Own*. Por outro lado, Brain argumenta que o texto de Woolf poderá também estar na origem da imagem da campânula de vidro, pois neste texto Woolf comenta: “Poetry ought to have a mother as well as a father. The fascist poem, one may fear, will be a horrid little abortion such as one sees in a *glass jar* in the museum of some county town.” [ênfase minha] (Woolf 100). Steven Axelrod, no entanto, conclui que ainda que Plath tenha comprado o texto e, eventualmente, o conhecesse superficialmente, o facto de nunca o ter mencionado ou anotado significa que o terá lido com pouco entusiasmo, ou, eventualmente, o terá encarado como uma ameaça (Axelrod, *Words* 107).

tratamento de choque, Esther sente-se ao mesmo tempo em paz e purgada, ainda que alienada, motivo pelo qual surge nitidamente a imagem da campânula de vidro: “The bell jar hung, suspended, a few feet above my head” (*BJ* 206).

É importante notar que o tema do internamento em hospitais e o controlo e poder que é dado aos médicos e enfermeiros sobre o corpo e mente dos pacientes foi algo que Sylvia Plath tratou amplamente na poesia. Para este efeito, considerem-se alguns versos de um dos seus mais conhecidos “operation poems”, “Tulips” (*CP* 160). Nos versos da primeira estrofe lê-se: “I am nobody; I have nothing to do with explosions. / I have given my name and my day-clothes up to the nurses / And my history to the anesthetist and my body to surgeons”. Aqui vemos como o sujeito poético se vê oprimido e destituído de identidade ao entregar-se física e psicologicamente ao tratamento dos médicos e notamos, novamente, uma necessidade de se distanciar da política belicista ao renunciar qualquer identificação com explosões. Na terceira estrofe lemos também: “My body is a pebble to them, they tend it as water / [...] They bring me numbness in their brighter needles, they bring me sleep”. Os médicos tratam o corpo da paciente como se de um objeto se tratasse e interferem na sua mente que se vê adormecida. Finalmente, na sétima estrofe o eu lírico comenta: “Nobody watched me before, now I am watched. / The tulips turn to me, and the window behind me”. Nestes versos observamos como, utilizando a metáfora das tulipas, se retomam as considerações sobre vigilância, tornando-se a estrutura hospitalar um *locus* perfeito de monitorização dos seus pacientes.²⁰

Neste seguimento, também o poema de 1962, “Eavesdropper” (*CP* 260-261), se articula com as noções de monitorização e vigilância. No entanto, a lógica do observador e observado deixa de estar associada aos espaços hospitalares, estando agora ligada à relação entre vizinhos nos subúrbios. Neste poema, Sylvia Plath regista a onnipresença da vigilância suburbana no dia a dia das famílias americanas. Assim, vemos como no poema os vizinhos espiam as casas uns dos outros: “Do not think I don’t notice your curtain – / Midnight, four o’clock, / Lit (you are reading)”. Note-se ainda nas seguintes expressões: “Nosy grower”, “Flicking over my property”, “Scrutinizing the fly”. Repare-

²⁰ Seria interessante analisar mais poemas em que existem raciocínios semelhantes, mas, por motivos de coesão textual, os restantes “operation poems”, dos quais “Three Women” (*CP* 176) é exemplo, serão retomados no segundo capítulo.

se também na ideia de captura em flagrante no seguinte verso – “How you jumped when I jumped on *you*!” – e, ainda, nos versos que, lembrando os olhos sempre atentos e críticos da perda dos valores morais de T. J. Eckleburg em *The Great Gatsby*, enfatizam a ideia de que uma conspiração está a decorrer sobre este sujeito, numa sociedade que também perdeu os seus valores: “the big blue eye / That watches, like God, or the sky / The ciphers that watch it”. Logo, vemos como Plath subverte o modelo de sociedade ideal, pois os próprios vizinhos, numa tentativa de expor o inimigo e reportar atividades antiamericanas, traem a liberdade e o direito à privacidade de cada um. O mesmo tipo de raciocínio é sugerido por títulos de poemas como “Words heard, by accident, over the phone” (CP 202-203), que espelham e denunciam uma cultura de suspeita, denúncia, interrogação e policiamento. Contudo, isto revela uma das grandes contradições da Guerra Fria, no sentido em que, como observa Deborah Nelson, o culto da privacidade do espaço da casa e, claro está, da ideologia doméstica, era entendido como uma das maiores contribuições para o sucesso dos Estados Unidos na guerra (“History”, 29). Porém, esta liberdade e privacidade eram constantemente contestadas pelo Estado e pela comunidade local. A casa americana dos subúrbios, um espaço que voltarei a analisar no segundo capítulo desta dissertação, passou, portanto, a ser considerada não só como uma representação e símbolo do consenso e identidade nacionais, como também uma metáfora primordial para retratar, por um lado, o conceito de segurança e, por outro, a possibilidade de ameaça.

Consequentemente, nos anos 50 assiste-se ao fenómeno de suburbanização, que implicava o estilo de vida de unidade e conformidade da classe média, ao contrário do tipo de habitação urbano. Nessa lógica, as casas dos subúrbios eram edificadas seguindo um modelo homogéneo, com o objetivo de agregar num mesmo espaço famílias similares, do mesmo escalão social, das mesmas etnias e crenças religiosas, abolindo, portanto, a diversidade cultural. A propósito da cultura suburbana, Alan Brinkley escreve o seguinte no seu artigo “The Illusion of Unity in Cold War Culture”:

In almost all suburbs, homes were designed to thrust the focus of the family inward on itself, not outward into the community. Suburbanites used their back yards, for recreation.

They built back, not front, porches. They valued privacy more than interaction with neighborhood. (69)

Como denuncia o próprio título do artigo, entendemos que a ideia de unidade não passava de uma ilusão no contexto da cultura da Guerra Fria. As casas eram construídas homogeneamente; no entanto, as famílias encontravam-se contidas nas suas próprias casas, ou melhor, enclausuradas. Assim, ainda que os subúrbios estivessem organizados de forma uniforme e coincidente, valorizava-se mais a privacidade de cada família do que a interação com os vizinhos. Como explica Nelson: “The suburban home was supposed to offer the opportunity to live out the democratic dream of privacy in postwar America” (*Pursuing* 85). No entanto, ainda que se preservasse a noção de privacidade familiar na cultura suburbana, essa mesma era desestabilizada pela cultura de vigilância entre vizinhos, um autêntico paradoxo.

Também em *The Bell Jar* existe um retrato da cultura do subúrbio que tenho vindo a descrever e que se constata, principalmente, no capítulo dez, um capítulo que marca o traumático regresso de Esther à sua cidade natal, após o verão em Nova Iorque. Voltar aos subúrbios, depois da ansiedade criada pelo contacto com a hipocrisia e violência nova iorquina onde se decidem assuntos de política internacional, simbolizados pelos Rosenberg e pela experiência nas Nações Unidas, é uma circunstância que se revela difícil de enfrentar para Esther. Assim, quando esta sai do comboio, sente um “motherly breath of the suburbs” (*BJ* 109) e uma calma veraneante que Esther associa à morte. À sua espera num Chevrolet está a sua mãe, que lhe dá a notícia da rejeição da candidatura no curso de escrita. Esther descreve da seguinte forma a sua casa:

Ours was a small, white clapboard house set in the middle of a *small green lawn* on the corner of *two peaceful suburban streets*, but in spite of the little maple trees planted at intervals around our property, *anybody* passing along the sidewalk *could glance up at the second storey windows and see just what was going on*. [ênfase minha] (*BJ* 111)

Notamos, portanto, que a casa dos Greenwood se situa no tipo de bairro suburbano descrito anteriormente. Esta casa possui um pequeno jardim e está rodeada por árvores, provavelmente plantadas por forma a conservar a privacidade da casa. No entanto, Esther

refere que apesar de a casa estar resguardada, qualquer pessoa pode ver o que se passa dentro dela, uma informação que remete para o panótico e para a dualidade entre ver e ser visto. A propósito disto, Esther comenta que uma das suas vizinhas, Mrs Ockenden, passava bastante tempo a espreitar para a casa dos Greenwood, motivo pelo qual teria ligado duas vezes a Mrs Greenwood reportando as atividades de Esther. Comparativamente, a casa da vizinha Dodo Conway é descrita como sendo de maior dimensão e rodeada pela parafernália de objetos e animais associados à infância suburbana (*BJ* 112). No entanto, comenta-se que a casa estava completamente cercada por uma “morbid façade of pine trees” (*BJ* 112), ocultando a própria casa, algo que no bairro é considerado indesejável: “It was considered unsociable in our community of adjoining lawns and friendly, waist-high hedges” (*BJ* 112). A casa dos Greenwood e a casa dos Conway espelham, portanto, a dualidade e o paradoxo anteriormente explicitado, isto é, a privacidade suburbana era considerada como algo desejável e característica de uma política de consenso nacional e, por isso, quando Mrs Ockenden trespassa a privacidade de Esther isto não é considerado correto. No entanto, quando os Conway ladeiam a casa com árvores para proteger a sua privacidade, esta atitude também é considerada pouco consensual, até insocial. Há, por isso, uma dupla atitude de manutenção e rejeição dos códigos da privacidade.

Esther torna-se alvo de suspeita e vigilância na sua própria casa, pois, voltando a utilizar o binário de ver e ser visto, quando se aproxima da janela para ver Mrs Conway, esta olha também para Esther, que, sentindo-se desmascarada, tem necessidade de se esconder na sua casa: “*I felt her gaze pierce through the white clapboard and the pink, wallpaper roses and uncover me, crouching there behind the silver pickets of the radiator.*” [ênfase minha] (*BJ* 113). Mais à frente, quando Esther desce à cozinha vê-se novamente observada: “a clump of birches and a box hedge *protected* me from Mrs Ockenden at the back” [ênfase minha] (*BJ* 115). As curiosas vizinhas em *The Bell Jar* desafiam, portanto, as noções de privacidade. Por este motivo, quando no capítulo onze Esther, fazendo-se passar por Elly Higginbottom durante um encontro com um marinheiro, vê a figura de uma mulher, julga estar a ser observada por Mrs Willard – “I couldn’t make out any features on the dime-sized face, but I knew it was Mrs Willard” (*BJ* 128). Esta situação

acentua a paranoia de ser vista e a constante autovigilância, pois Esther comenta de seguida que Mrs Willard se encontrava nas Adirondacks (*BJ* 129). Incontestavelmente, Esther sente-se cercada e vigiada por todos os lados, como se de um inimigo de guerra se tratasse.

A par destas demonstrações de clausura, é importante destacar outros tipos de opressão e de sistemas fechados que se encontram disseminados ao longo da obra. A este propósito, veja-se, por exemplo, a multiplicidade de referências que são feitas a janelas. Assim, as janelas neste romance podem existir fechadas, abertas ou podem também ser inexistentes, o que é igualmente relevante. No segundo capítulo, Esther refere que as janelas do seu quarto no hotel Amazon não podem ser abertas, algo que desperta a sua fúria (*BJ* 17). Na estadia no hospital privado de Doctor Gordon, uma mulher ameaça atirar-se da janela, mas a enfermeira informa Esther que as janelas estão barradas (*BJ* 137); após esta sequência segue-se o traumático tratamento de choque. No capítulo onze, a proximidade a uma janela é responsável pela sobrevivência de George Pollucci (*BJ* 131), logo a janela impede a sua morte. Seguindo esta lógica, quando Esther é internada no hospital local o grande quarto onde foi colocada tem janelas abertas, mas apesar da anterior tentativa de suicídio, Esther sente-se momentaneamente relaxada – “my body floated, without pressure” (*BJ* 165) –, mas logo a seguir vê-se cercada pela negritude. A inexistência de janelas, por outro lado, ora intensifica o sentimento de segurança pela impossibilidade de cometer suicídio, como é o caso do consultório de Doctor Gordon – “At first I wondered why the room felt so safe. Then I realized it was because there were no windows.” (*BJ* 122) –, ora reforça o isolamento, como acontece no momento em que uma mulher dá à luz: “that long, blind, doorless and windowless corridor of pain was waiting to open up and shut her in again” (*BJ* 62). Ao longo do romance existem cerca de cinquenta referências a janelas e, ainda que seja difícil extrair uma conclusão final quanto ao seu significado, é possível afirmar que as janelas estão geralmente associadas, por um lado, à morte ou violência e, por outro lado, a momentos de clausura, isolamento e opressão.

É relevante ter em conta que o hotel Amazon, metonímia de Nova Iorque, funciona como outro tipo de encarceramento, pois, como Esther explica, sendo um hotel

exclusivamente para mulheres, onde os pais abastados alojavam as suas filhas para se certificarem de que não teriam contacto com homens (BJ 4), o hotel delimita o território feminino do masculino. Igualmente, quando Esther sofre de intoxicação alimentar sente o quarto a pairar sobre si (BJ 43) e, mais à frente, descreve como se sente assoberbada pela dimensão do quarto: “as I lay on my back in bed staring up at the blank, white ceiling the stillness seemed to grow bigger and bigger until I felt my eardrums would burst in it” (BJ 28). No Amazon, tal como em Nova Iorque, Esther sente-se desconfortável por não saber como dar gorjeta nem ao funcionário do hotel (BJ 50), nem ao taxista de Nova Iorque (BJ 51). Assim, a cidade, que já anteriormente descrevi como nociva para Esther, é encarada por outras personagens como uma “wicked city” (BJ 36), motivo pelo qual Joan Gilling tenta suicidar-se nesta cidade. Considere-se para este efeito a seguinte citação – “Oh, I thought it would be easier to kill myself in New York” (BJ 192) –, o que a deixa concluir que Nova Iorque é uma cidade grotesca que sufoca os seus habitantes.

A estas configurações de controlo, acrescenta-se ainda o cemitério como um espaço de opressão para Esther, algo que deduzimos pela descrição do momento em que visita pela primeira vez a campa do seu pai. É também possível argumentar que, na narrativa de *The Bell Jar*, o cemitério se configura como um espaço heterotópico, conceito originalmente teorizado por Foucault. De acordo com Kevin Hetherington, os espaços heterotópicos implicam uma ordem social alternativa que, sendo marginal, muito frequentemente causa perturbação. Segundo Hetherington: “They are set up to fascinate and to horrify, to try and make use of limits of our imagination, our desires, our fears and our sense of power/powerlessness.” (40). É precisamente devido a esta sensação de medo e de privação de poder experienciada por Esther no cemitério, que este local se deixa compreender como um espaço heterotópico. Importa notar, no entanto, que estes espaços são também ambíguos, isto é, ora materializam espaços de total liberdade e resistência, ora espaços de controlo. No cemitério descrito em *The Bell Jar*, o céu é cinzento, as nuvens baixas e claustrofóbicas, o tempo chuvoso. Estes elementos, bem como a memória reprimida da perda da figura paternal, exacerbam o trauma e depressão de Esther (BJ 159, 160), que se sente oprimida e controlada pela falta de espaço no cemitério. A campa do seu pai é descrita da seguinte forma: “It was *crowded* right up by another gravestone,

head to head, the way people are crowded in a charity ward when there isn't enough space" [ênfase minha] (*BJ* 160). Contudo, a experiência no cemitério pode, similarmente, ser interpretada como um ritual de aceitação da morte do pai, uma etapa necessária para o processo de regeneração de Esther, para o seu começar de novo. Neste sentido, e retomando a noção de que os espaços heterotópicos são marcados pela ambiguidade, não é indevido considerar o cemitério simultaneamente como um local de opressão e resistência nesta contranarrativa.

A totalidade destas experiências explica o estado de alienação de Esther e a vontade de cometer suicídio, pois sente que se não atuar acabará por ser aprisionada: "it would trap me in its stupid cage for fifty years without any sense at all" (*BJ* 153). As imagens de encarceramento começam a ser mais frequentes, pois Esther considera-se presa pelos espaços que a circundam, como podemos ver nos seguintes passos – "black, airless sack with no way out" (*BJ* 123) – e, ainda: "The grey, padded car roof closed over my head like the roof of a prison van [...] in a large but escape-proof cage" (*BJ* 110).

Consequentemente, surge a imagem do "bell jar", isto é, a campânula de vidro como representação definitiva da clausura e opressão que é exercida em Esther Greenwood e metáfora da sua alienação. A campânula de vidro parece surgir para Esther em associação com os nados mortos que vê em frascos aquando da visita ao hospital com Buddy Willard (*BJ* 12, 59, 151). A memória dos bebés mortos é tão violenta que nos momentos em que Esther está mais fragilizada sente a campânula a fechar-se sobre si própria, sufocando-a e imobilizando-a: "The air of the bell jar wadded round me and I couldn't stir" (*BJ* 178). Noutros momentos, quando se sente tranquila, Esther vê a campânula de vidro suspensa no ar, a alguns centímetros da sua cabeça, ganhando alguma liberdade (*BJ* 206). No final da obra, Esther reflete que para uma pessoa dentro da campânula de vidro, o mundo é um autêntico pesadelo (*BJ* 227), pois quem se vê rodeado por um invólucro apenas verá o mundo de forma distorcida. Assim, apesar de se encontrar já curada, Esther tem consciência de que a qualquer momento da sua vida a campânula de vidro pode voltar a ameaçá-la e a pairar sobre ela (*BJ* 230). De acordo com Robin Peel, a campânula de vidro associa-se à Cortina de Ferro, também invisível, pois ambas são barreiras que ameaçam a vida (45). No verão de 1961, quando se especula que *The Bell*

Jar estaria já completo, a cortina até então metafórica tornava-se visível na madrugada de 13 de agosto de 1961, na forma de um muro que dividia Berlim. Vemos, por isso, que a campânula de vidro é uma metáfora deste muro que o narrador de *The Bell Jar*, reportando-se ao ano de 1953, especulava que poderia descer na Europa – “How did I know that someday – at college, in *Europe*, somewhere, anywhere – *the bell jar*, with its stifling distortions, *wouldn't descend* again?” [ênfase minha] (*BJ* 230), uma construção frásica que quase mimeticamente reproduz o discurso “The Sinews of Peace”, de Winston Churchill, de 1946: “From Stettin in the Baltic to Trieste in the Adriatic an iron curtain has descended across the Continent.”.²¹

A sociedade apresentada em *The Bell Jar* é, portanto, uma sociedade altamente belicista, com reminiscências da Segunda Guerra Mundial, e que impõe um modelo comportamental que Esther não consegue assimilar. Por isso, analisamos como a Guerra Fria, em conjunto com as experiências traumáticas da infância de Esther, como, por exemplo, a morte do seu pai intensificada pela ausência do luto e uma relação conturbada com a sua mãe, é responsável pela sua depressão. Ainda assim, Esther assimilou em parte a cultura de guerra se atentarmos, por exemplo, ao seu uso de vocabulário belicista. Vejamos os seguintes exemplos disseminados ao longo da obra: “That would create suspicion” (*BJ* 146), “all my hours of vigil” (*BJ* 186), “gossiping about me in the living room behind my back.” (*BJ* 198), “the two of them shared a secret” (*BJ* 199), entre inúmeras expressões similares como “Propaganda” (*BJ* 212), “suspicion” (*BJ* 213), “treachery” e “execution” (*BJ* 203), “spy” (*BJ* 210). E repare-se ainda que Esther começa a desrespeitar a privacidade das outras pacientes, pois, ainda que reconheça o direito à privacidade, como observamos no passo – “A shut door meant privacy, and was respected, like a locked door.” (*BJ* 209) –, esta opta por entrar no quarto com a porta fechada: “I pushed the door open and stepped into the room” (*BJ* 209). Adicionalmente, num dos momentos em que a protagonista é oprimida pelo patriarcado ao longo do romance, Esther resiste fisicamente à tentativa de violação por Marco, um misógino, cujo sorriso lembra uma serpente. Interessante é analisar que o vocabulário utilizado neste

²¹ O discurso de Winston Churchill pode ser lido e reproduzido na íntegra acedendo ao seguinte sítio online: <https://www.winstonchurchill.org/resources/speeches/1946-1963-elder-statesman/the-sinews-of-peace>.

episódio corresponde ao léxico de uma autêntica batalha. No decorrer desta disputa, enquanto ambos se digladiam na lama, Marco apelida Esther de “slut” e rasga-lhe o vestido com os dentes. A protagonista passa a encarar este homem como seu adversário numa circunstância de batalha – “The dust cleared, and I had a full view of the *battle*.” [ênfase minha] (BJ 105) –, pelo que retalia espetando os seus tacões na perna do inimigo, desferindo ainda um golpe na sua cara: “It was like hitting the steel plate of a *battleship*” [ênfase minha] (BJ 105).

Conclui-se, por isso, que existe em *The Bell Jar* uma luta de poder a vários níveis. Isto é, há uma tentativa do Estado de ganhar poder sobre os seus cidadãos através de formas de vigilância que perspetivam a adoção de políticas conformistas. A outro nível, há uma luta entre os Estados envolvidos na Guerra Fria na tentativa de poderio geopolítico a nível mundial. Existe também uma luta entre os indivíduos, pelo domínio de um alguém sobre um outro, através da tentativa de imposição de um modelo de sociedade patriarcal, do poder do médico sobre o paciente psiquiátrico, da relação entre mãe e filha, chefe e funcionário, ou das relações entre vizinhos. Neste sentido, vemos como em *The Bell Jar* as questões de política (inter)nacional e os dramas familiares têm trajetórias paralelas, tornando a política numa espécie de espetáculo, como afirma Robin Peel (53), uma noção que será relevante ao longo desta dissertação. A este propósito também Peel opina: “The issue of control, and in particular the control of women by men, institutions and mothers, is an important theme in the novel” (48). Por não ser capaz de lidar com os desafios que realidade lhe impõe, Esther torna-se numa vítima de guerra.²²

Por outro lado, compreendemos que os Rosenberg têm uma função que vai para além da mera contextualização da época e eventos que decorriam em Nova Iorque em 1953. Assim, Tracy Brain relembra que a execução dos Rosenberg alerta para as terríveis sanções que qualquer mulher ou homem poderia sofrer caso desrespeitasse as normas de conduta social (150). Este episódio recapitula ainda que o comunismo era na época comparado a uma doença maligna como um cancro que destruiria a América (Brain 151), o que significa que, em *The Bell Jar*, quer a doença psiquiátrica de Esther, quer a

²² Também Alan Sinfield se pronuncia neste sentido: “failure to conform is punished electrically” (Sinfield 222). Podemos, deste modo, associar de novo Esther a Ethel Rosenberg, duas mulheres que recusam a conformidade e que por isso são punidas ora através da eletrocussão ora através da eletroconvulsoterapia.

tuberculose que Buddy Willard contrai, são representações da mesma deterioração social, nacional e mental que ocorria nos Estados Unidos da América, tão invisíveis como a própria Guerra Fria, algo que depreendemos pelo comentário de Esther: “I had very little knowledge about TB, but it seemed to me an *extremely sinister disease*, the way it went on so *invisibly*. I thought Buddy might well be sitting in his own *little murderous aura* of TB germs.” [ênfase minha] (BJ 88).²³

No início deste capítulo, afirmei que Sylvia Plath não é normalmente considerada uma escritora política. A linha de argumentação que utilizei até este ponto tenta provar, no entanto, que Plath em *The Bell Jar* mostra claras preocupações com as ansiedades da Guerra Fria na sociedade americana. Porém, nem todos os críticos parecem concordar com este tipo de formulações. Veja-se, a título exemplificativo, a opinião de Luke Ferretter: “Plath completely rejects the conflicting claims of capitalism and Communism, portraying them as simply irrelevant to Esther’s concerns. In *The Bell Jar*, the Cold War is a war fought by men, American and Soviet, without reference to the interests of women.” (108). De facto, foram inúmeras as tentativas de despolitizar Sylvia Plath, sendo uma das mais célebres avançada por Anne Stevenson, em *Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath*, e delineada por Olwyn Hughes, irmã do poeta Ted Hughes.²⁴ Estas tentativas, porém, oferecem uma perspectiva altamente simplista do material literário de Plath, em detrimento de um enfoque biografista como o próprio título do livro sugere. Outros críticos sugerem que Plath se terá tornado uma mulher mais politicamente consciente com o nascimento da sua filha Frieda. Contudo, se analisarmos *The Bell Jar* em conjunto com alguns dos seus poemas, facilmente podemos contrariar estas tendências.

²³ É curioso, no entanto, destacar que Sylvia Plath, não tendo uma posição política completamente demarcada, ainda que tendencialmente ligada à esquerda, mostrava curiosidade pelo Partido Comunista, algo muito pouco frequente para uma americana, especialmente nesta época quando qualquer comunista era considerado inimigo. Repare-se também que, nas eleições presidenciais de 1952, Sylvia Plath pronunciava-se favorável à vitória de Adlai Stevenson, um Senador Democrata, que acabou por ser derrotado por Eisenhower (LH 96). Numa carta que escreveu à sua mãe em outubro de 1955, Plath diz: “I am definitely not a Conservative, and the Liberals are too vague and close to the latter. I shall also investigate the Socialists, and may, just for fun, go to a meeting or two of the Communist Party (!) here [England] later on.” (LH 187).

²⁴ Esta opinião é partilhada por Robin Peel (57). Jaqueline Rose, por sua vez, caracteriza o trabalho de Stevenson como uma “abusive biography” (Haunting 93) de impossível objetividade (Haunting 97).

Em 1950, Sylvia Plath publicou o poema “Bitter Strawberries”, uma primeira reação aos eventos que decorriam a nível mundial, onde podemos ler: “All that morning in the strawberry field / They talked about the Russians / Squatted down between the rows / We listened. / We heard the head women say, / ‘Bomb them off the map’.” (CP 299). Também em 1950, a poeta escreve um artigo de opinião para o *Christian Science Monitor*, intitulado “Youth’s Plea for World Peace”, demonstrando que com dezoito anos Plath já se posicionava declaradamente contra a guerra. No poema “Cut”, dirigindo-se a um “Saboteur, / Kamikaze man,” o sujeito lírico comenta: “A celebration, this is. / Out of a gap / A million soldiers run, / Redcoats, every one.” (CP 235). No poema “Getting There”, confrontamo-nos com o seguinte verso: “It is Russia I have to get across, it is some war or other.” (CP 248). Em “The Other”, num clima de autêntico interrogatório e suspeita um sujeito comenta: “The police love you, you confess everything” (CP 201).

A mesma lógica poderia ser aplicada a muitos outros poemas, pois, de facto, a temática política, bem como o tratamento da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria, são inesgotáveis na obra de Sylvia Plath.²⁵ No dia 30 de outubro de 1962, na entrevista dada a Peter Orr, quando confrontada acerca da referência nos seus poemas a Dachau, Auschwitz e *Mein Kampf*, Plath comenta: “On one side I am first generation American, on one side I’m second generation American, and so my concern with concentration camps and so on is uniquely intense. And then, again, *I’m rather a political person as well*, so I suppose that’s what part of it comes from.” [ênfase minha].

No final do capítulo nove (BJ 107), um capítulo que começou com o pronunciamento de Hilda a favor da eletrocussão dos Rosenberg nesse mesmo dia, Esther despede-se do “dark heart” da cidade de Nova Iorque, através de um ritual que consiste em despojar-se, peça a peça, das roupas que tinham marcado a sua estadia na “wicked city”. Nesse momento, após a tentativa de violação por Marco, Esther descreve a cidade: “At my feet, the city doused its lights in sleep, its buildings blackened, as if for a *funeral*” [ênfase minha] (BJ 106). A cidade de Nova Iorque, assim como Esther Greenwood, faz o luto da morte dos Rosenberg. Esther apenas deseja declarar tréguas à cidade, à sociedade

²⁵ Vejam-se também os seguintes poemas que espelham os temas da vulnerabilidade, suspeita e traição associadas ao contexto ideológico da Guerra Fria: “A Secret” (CP 219), “Purdah” (CP 242), “The Detective” (CP 208), “The Jailer” (CP 226) e “The Courage of Shutting-Up” (CP 209-210).

e a si mesma: “I waved it [a strapless elasticized slip], like a flag of *truce*, once, twice...The breeze caught it, and I let go.” [ênfase minha] (*BJ* 107). Nesta última fusão entre experiência subjetiva e eventos da política internacional, Sylvia Plath retrata uma das grandes características da América da Guerra Fria, isto é, a dissolução entre os domínios públicos e privados. Neste sentido, considerando a máxima da segunda vaga de feminismo dos finais dos anos 60 – “the personal is political” – percebemos que o axioma é representativo da pertinência da análise política deste romance, pois, em *The Bell Jar* a vida privada é invadida pelas inúmeras demonstrações de poder das estruturas. Por isso, também em *The Bell Jar*, o pessoal é o político.

Capítulo 2. – Política(s) de Género

'Now that's what I like to see when I come home after a hard day! [...] Wife and daughter waiting by the fireside to welcome the lord of the house...'

Sylvia Plath, "Day of Success", *JPBD*

O corpo é reivindicação de poder! O corpo está em guerra! O corpo afirma-se como sujeito! O corpo é um fim e não um meio! O corpo significa! Comunica! Grita! Contesta! Subverte!

Italo Calvino, *Se Numa Noite de Inverno um Viajante*

Je est un autre

Arthur Rimbaud

No verão de 1960, Plath, que então vivia em Londres, reúne fragmentos de revistas americanas para produzir uma *collage* política, já estudada pela crítica como uma intervenção antiguerra e antipatriarcal.²⁶ Na *collage* surge o retrato oficial da Casa Branca do Presidente Eisenhower que segura nas suas mãos um baralho de cartas. Predomina a imagem de um caça de combate, falicamente direcionado à vagina de uma modelo de fatos de banho, junto à qual se pode ler a seguinte frase: "Every man wants his woman on a pedestal". Outros motivos nesta *collage* são relevantes como, por exemplo, o notório descrédito que é dado a Eisenhower pela referência à palavra "sleep" na lapela do seu casaco em associação a uma mulher e a um homem que usam máscaras de dormir. Interessa ainda ressaltar a imagem do Vice-Presidente Nixon com a bandeira americana, a referência a campanhas de revivalismo religioso, a sobreposição de um satélite a uma

²⁶ Robin Peel estudou já de forma completa a *collage* aqui apresentada, bem como as suas implicações a nível cultural, social e político (58-60). Para além disso, aponta que a *collage* terá sido composta entre finais de Junho e inícios de Julho de 1960, altura em que as edições de Junho das revistas americanas teriam já chegado a Inglaterra.

bola de golfe e, finalmente, a solução “Tums” para a indigestão ácida e o recorte com a frase “[c]hange your thinking”, ambos dispostos junto ao Presidente.

O tom irônico que Sylvia Plath emprega quer na poesia, quer na prosa de *The Bell Jar*, transparece também na *collage* aqui descrita. Esta representação revela preocupações que Plath e os seus contemporâneos sentiam na era de Eisenhower, numa época ainda assombrada pelo massacre Nazi e por Hiroxima, e num momento em que o Estalinismo na Europa assomava contra a dominância americana do pós-guerra no palco mundial. Há, portanto, nesta *collage* uma crítica explícita às ansiedades militares, à espionagem e ao imperialismo norte-americano durante a Guerra Fria, mas também à cultura do consumo dos anos 50 e inícios dos anos 60 e, ainda, recorrendo à expressão utilizada por Robin Peel (60), ao patriarcado institucionalizado que Eisenhower representava. O predomínio na *collage* do corpo da mulher a ser invadido pelo avião militar alude a uma associação já apontada por Jaqueline Rose (*Haunting* 9) e que relaciona a fantasia masculina pela mulher no pedestal com uma noção de agressão e guerra também convocada pelos elementos bélicos na imagem. Por estes motivos, a análise desta *collage* é útil no sentido em que nos permite convocar os sentimentos de repúdio e de reconhecimento da fragmentação a ocorrer na sociedade devido à situação política coeva, com especial atenção às questões relacionadas com a cultura de género e à subsequente objetificação da mulher, um tema que será preponderante neste capítulo.

Em *The Bell Jar*, a imagem de Eisenhower volta a aparecer em momentos de desconforto, ligados a salas de espera em instituições médicas. Note-se que a medicina, como atividade que requer o uso das capacidades racionais, é uma profissão do foro masculino e motivo de demonstração do poder patriarcal no romance. Na receção do sanatório, Esther, enquanto aguarda a sua vez para visitar Buddy Willard, depara-se com a cara do Presidente numa revista: “The face of Eisenhower beamed up at me, bald and blank as the face of a foetus in a bottle.” (*BJ* 85). Já vimos, anteriormente, como a campânula de vidro surge em associação aos nados mortos que Esther vê em frascos quando visita o hospital com Buddy Willard; agora analisamos como a cara de Eisenhower convoca a mesma imagem do feto dentro do frasco. Outra referência a Eisenhower surge quando Esther espera a consulta que, segundo ela, lhe trará a sua

liberdade na forma de um diafragma contraceptivo. Repare-se que, em 1953, o uso do contraceptivo feminino era considerado ilegal em Massachusetts, pois era contrário à função reprodutiva desempenhada pela mulher no contexto social americano do pós-guerra. Notoriamente, o papel fundamental da mulher estava subordinado ao interesse da família e dos valores da classe média, onde o desejo sexual feminino deveria ser reprimido. Por isso, quando em conversa com Doctor Nolan Esther confessa que enquanto um homem não tem preocupações no mundo, a fertilidade e a ideia de ter um bebé a constrangem, a médica, ignorando a propaganda da domesticidade e castidade, direciona-a para uma consulta que permite a Esther o salto para a liberdade (*BJ* 213). De novo folheando uma revista, num momento de nervosismo originado pela ilegalidade do ato que está prestes a cometer, impera a cara de Eisenhower:

The fat, bright faces of babies beamed up at me, page after page – bald babies, chocolate-coloured babies, Eisenhower-faced babies, babies rolling over the first time, babies reaching for rattles, babies eating their first spoonful of solid food, babies doing all the little tricky things it takes to grow up, step by step, into an anxious and unsettling world. (*BJ* 212)

A aversão que Esther demonstra a crianças e a sua alegada incapacidade para a maternidade são apenas reflexos da ansiedade que o mundo lhe provoca, uma ansiedade que é criada, em grande parte, pelo patriarcado e por homens que impõem uma ideologia de género desigual, como o Presidente Eisenhower.

2.1. O culto da domesticidade

Em 1955, no ano em que Plath se graduava pelo Smith College, o candidato presidencial pelo partido democrata, Adlai Stevenson, proferia um discurso inaugural na mesma instituição, que viria a definir a ideologia doméstica da Guerra Fria. No discurso, Stevenson promovia a importância do “humble role of housewife” (Nelson, “History” 29), exortando as jovens universitárias a investir no seu papel como esposas e mães, a maior contribuição da mulher para resolver os “great issues of our day” (Nelson, “History”, 29).

A sociedade dos anos 50 era, portanto, regida por um princípio de domesticidade segundo o qual a mulher deveria ser, como aponta Jo Gill (*Introduction* 5), inteligente e atrativa, confiante e submissa; a mulher deveria almejar alto, sabendo, contudo, que a sua maior proeza seria sempre o casamento, os seus filhos e a sua casa. Neste sentido, o mundo do trabalho era destinado ao homem, enquanto que a mulher deveria demitir-se das suas capacidades intelectuais. Muito ciente desta ideologia, Plath escrevia em setembro de 1951 no seu diário: “[...] I am obligated in a way to my family and to society (damn society anyway) to follow certain absurd and traditional customs – for my own security, they tell me. I must therefore, confine the major part of my life, to one human being of the opposite sex...” (*J* 99). Vemos, então, como na sociedade coeva, a noção de família estava interligada com a ilusória noção de segurança, da mesma forma que o culto da domesticidade era entendido como uma forma de contenção política e social que, em última instância, seria uma forma de conter a própria ameaça comunista, como defendido por Alan Nadel (*Containment* 3; 117).

Numa entrada do seu diário de novembro de 1952, Plath questiona-se sobre a eventualidade de ela própria ser no futuro uma dona de casa, invejosa das possibilidades laborais do seu marido:

Will I be a secretary – a self-rationalizing, uninspired housewife, secretly jealous of my husband’s ability to grow intellectually & professionally while I am impeded – will I submerge my embarrassing desires & aspirations, refuse to face myself, and go either mad or become neurotic? (*J* 151)

Anos mais tarde, em 1957, Plath escrevia numa carta à sua amiga Marcia Stern que desejava ser uma “triple-threat woman: wife, writer & teacher” (Peel 113) e, em 1958, escreveria no seu diário que queria escrever as suas histórias, poemas e um romance, e ainda assim ser a esposa de Ted Hughes e mãe dos seus filhos (*J* 436). Concluímos, por isso, que, para Plath, ao contrário do resto da sociedade, desempenhar o papel de escritora, mãe e mulher ao mesmo tempo eram escolhas conciliáveis.

No entanto, muito raramente eram as posições de poder atribuídas a mulheres. A sociedade assistia a um retrocesso em relação à mulher emancipada independente que a sociedade dos anos 20 vira emergir. Esta mulher era substituída nos anos 50 pelo modelo

da dona de casa isolada e prendada dos subúrbios. Note-se que esta era uma narrativa criada e confirmada a nível nacional, quer através da hipocrisia Hollywoodesca, quer através das revistas femininas como a *Ladies' Home Journal*, quer através da publicidade, que encontrava nos anos 50 e na sociedade do consumo o seu expoente.²⁷

Assim, também Alan Sinfield argumenta que a ideologia da domesticidade foi uma resposta aos sentimentos de ansiedade e incerteza vivenciados na época (208). Num mundo que, como vimos anteriormente, se encontrava dividido em dois campos opostos, um de promoção dos valores democráticos, capitalistas e judeo-cristãos e um outro que procurava destruir essa mesma ideologia, Alan Nadel argumenta que a contenção se tornou a narrativa americana por excelência durante a Guerra Fria (*Containment* 2-3). No entanto, em meados dos anos 60, essa mesma narrativa começava a mostrar-se problemática: “its blindness, its contradictions, and its duplicities – had started to be manifest in a public discourse displaying many traits that would later be associated with ‘postmodernism’.” (Nadel, *Containment* 3). Contrariedades, duplicidades, um sentido de arbitrariedade e artificialidade na vida pública e privada são características não só da literatura pós-modernista, mas também as características estruturantes da narrativa cultural que viria a enformar o encontro comumente conhecido como “Kitchen Debates” entre o Vice-Presidente Richard Nixon e Primeiro Ministro Soviético Nikita Khrushchev, em julho de 1959, na Exposição Nacional Americana em Moscovo.

Em 1959, como resposta ao lançamento do Sputnik em 1957, a Exposição Americana anunciava-se nos Estados Unidos como: “The corner of America in the heart of Moscow” (Baldwin 160). Com um espetáculo de retórica que tinha como propósito convencer o inimigo ideológico, a União Soviética, da superioridade do sonho americano, os Estados Unidos apresentavam na exposição os prazeres da cultura de consumo e do progresso da sua indústria. O objetivo desta demonstração de grandeza era, evidentemente, realçar a ideologia nacional através de ideias, pois, não esquecendo o que

²⁷ Marsha Bryant explica no artigo “Plath, Domesticity, and the Art of Advertising” que os anúncios dos anos 50 apresentavam o espaço doméstico como um local quase mágico e onde os aparelhos eletrodomésticos incorporavam, por sua vez, a dimensão de símbolos do sonho americano. A mulher que ocupava a função de dona de casa era também, por isso, elevada ao estatuto de “kitchen magician” (184). No entanto, como veremos mais à frente, a cozinha na obra de Sylvia Plath pode ser entendida como um espaço não só de confinamento, mas também de rebelião.

foi defendido no primeiro capítulo desta dissertação, a Guerra Fria era, em grande parte, um conflito psicológico. O encontro propriamente dito entre os dois líderes mundiais decorreu no interior de uma cozinha representativa do lar familiar americano. O espaço da casa, já interpretado no primeiro capítulo, era nos anos 50 associado à privacidade, às relações familiares e conjugais, por isso, ter-se-á tornado num símbolo da democracia americana. Popularizado na cultura americana como “home sweet home”, o lar era, portanto, o local de autonomia, liberdade, soberania, ou seja, um espaço que, por representar a família nuclear, se tornou uma idealização da Guerra Fria, como defende Deborah Nelson (“Confessional” 36). Consequentemente, a casa deixa de ser apenas a estrutura física da propriedade habitada, mas torna-se numa metáfora política e formal, central para o conceito de privacidade na Guerra Fria (Nelson, *Pursuing* 75).

Durante o encontro na exposição, que incluía arte, uma exibição da América realizada pela Disney, latas de Pepsi, reproduções da indústria automóvel e agrícola e produtos de supermercados inexistentes na União Soviética, Nixon exaltava a liberdade de escolha das donas de casa americanas enquanto mostrava o interior de uma cozinha a Khrushchev. Orgulhosamente, o líder americano terá dito inicialmente: “Americans were interested in making life easier for their *women*.” [ênfase minha]. Quando Khrushchev retorquiu que os soviéticos não tinham a mesma atitude capitalista perante as suas mulheres, Nixon clarificou: “What we want to do is make easier the lives of our *housewives*” [ênfase minha].²⁸ Este episódio da política internacional é demonstrativo da incoerência que a ideologia da contenção e o culto da domesticidade trouxeram ao papel da mulher na década de 50. O género feminino e a identidade da mulher eram, nos Estados Unidos, sinónimos da posição por ela desempenhada na sociedade, a de dona de casa. Além do mais, quando Richard Nixon clarifica a sua posição parte do pressuposto da universalidade do seu argumento, isto é – a mulher é a dona de casa – quando a realidade não seria a mesma na União Soviética, onde a mulher soviética já desempenhava responsabilidades do foro laboral. Por outro lado, analisamos, novamente, como a retórica

²⁸ Ambas as referências feitas a Nixon foram citadas no artigo “The Radical Imaginary of *The Bell Jar*” de Kate A. Baldwin (161). Sally Bayley acrescenta no artigo “I have your head on my wall: Sylvia Plath and the Rhetoric of Cold War America” que Nixon terá destacado a importância de: “[to] have many different kinds of washing machines so that the housewives can choose” (166).

pública, ou seja, o encontro entre os representantes de duas nações ideologicamente em conflito, se confundia com o domínio do espaço privado, da cozinha familiar, numa *performance* ou espetáculo político.

Consciente do momento político vivido nos Estados Unidos e da desvalorização do papel da mulher, a poesia confessional contribuía para o dismantelamento do discurso dominante. Na cena literária surgiam, portanto, poemas escritos por mulheres, sobre o seu dia a dia nas suas casas, algo que viria a permitir uma transformação do lar como metáfora política. Assim, ironicamente, legitimava-se a entrada na esfera privada da casa com poemas que subvertiam a domesticidade através da mera exposição desta ideologia. Como argumenta Nelson:

Sexton, Plath, and Rich undermined the assumptions about the privacy of the home, its sanctuary from surveillance, and its nourishment of individual autonomy – that is, the foundations of the cold war discourse on privacy. Since the home of containment ideology was principally a metaphor and a contradiction, a figure of conformity as well as a libertarian individuality, exposing the metaphor of the ideal home as the fantasy that it was meant undermining a cherished ideological bulwark against totalitarianism. (*Pursuing* 77)

O papel da literatura era agora desmistificar a ideologia da contenção, simultaneamente como metáfora e contradição. Para tal, seria necessário retomar e confrontar o mito da privacidade da casa como fonte de liberdade, para verificar que a conformidade que a domesticidade pressupunha não passava de uma ilusão e que a casa podia também funcionar como um espaço de rebelião.

É precisamente com este propósito que Sylvia Plath em *The Bell Jar* escreve sobre Mrs Willard e o seu tapete de cozinha. Mrs Willard, mãe de Buddy, é no romance um dos modelos de domesticidade e castidade. A personagem é apresentada como sendo muito próxima do seu filho que, sempre que possível, repetia os ensinamentos da sua mãe e é, ainda, descrita como sendo fanática por ideais de virgindade masculina e feminina (*BJ* 67). Um dos grandes valores que orienta a existência desta personagem está relacionado com a ideia de “infinite security”. Para Mrs Willard, que na narrativa funciona como um eco da ideologia também personificada por Mrs Greenwood: “What a man wants is a

mate and what a woman wants is infinite security.” (BJ 67). Portanto, enquanto a mulher procuraria segurança na ideia do marido, este, por sua vez, procuraria “a mate”, uma palavra ambígua na língua inglesa que tanto pode expressar a ideia de companheirismo como convocar o mero acasalamento, significado mais consistente no contexto da construção da personagem. Na sequência da máxima de Mrs Willard, ela explica: “What a man is is an arrow into the future and what a woman is is the place the arrow shoots off from.” (BJ 67). Num dos momentos do romance, Esther descreve como Mrs Willard teria demorado semanas a fazer um tapete, que na opinião de Esther deveria ser exibido na parede, mas que tinha simplesmente sido transformado num tapete de cozinha ignorado e gasto pelo tempo num par de dias. Invocar o tapete permite a Esther estabelecer uma analogia entre a relação entre gêneros: “And I knew that in spite of all the roses and kisses and restaurant dinners a man showered on a woman before he married her, what he secretly wanted when the wedding service ended was for her to flatten out underneath his feet like Mrs Willard’s kitchen mat.” (BJ 80). A relação marital de Mrs Willard, onde a mulher é subordinada ao poder do seu marido, é o modelo contra o qual Esther se rebela. Além do mais, Mrs Willard exemplifica o modelo de feminilidade e de domesticidade que Esther tenta subverter. Por isso, retomando a metáfora da flecha, Esther conclui: “That’s one of the reasons I never wanted to get married. The last thing I wanted was infinite security and to be the place an arrow shoots off from. I wanted change and excitement and to shoot off in all directions myself [...]” (BJ 79).

O espaço da cozinha será recorrente na obra. Vejamos, por exemplo, o início do capítulo três quando a *Ladies’ Day* organiza um banquete para as “prettiest, smartest bunch of young ladies” (BJ 23), isto é, as estagiárias de verão da mesma revista. Neste banquete preparado pela “Food Testing Kitchen”, as jovens têm a oportunidade de ver diferentes modelos de cozinhas e entender a arte de fotografar tarte de maçã “à la mode” (BJ 23).²⁹ Durante o banquete, as jovens experimentam todo o tipo de iguarias como

²⁹ É notoriamente com ironia que Plath descreve este episódio, pois, num momento político inflamado pela tensão da Guerra, às jovens era-lhes pedido que escrevessem nas revistas femininas sobre culinária ou moda. Repare-se, ainda, na semelhança entre esta cozinha e as técnicas de fotografar alimentos com a “Cozinha Ornamental” descrita por Roland Barthes:

Trata-se abertamente de uma cozinha de sonho, como o atestam aliás as fotografias da *Elle*, que só captam o prato sobrevoando-o, como um objecto ao mesmo tempo próximo e inacessível, cujo

caviar e pasta de caranguejo, mas para Esther a acumulação da comida nestas cozinhas provoca-lhe náuseas: “The sight of all the food stacked in those kitchens made me dizzy.” (BJ 23-24). Por outro lado, a abundância alimentar convoca memórias de tempos familiares passados de quando a sua avó cozinhava “economy joints and economy meat-loafs” (BJ 24), ou seja, o ato de comer estaria também associado a uma necessidade de contenção económica típica da classe média. Esther, ao contrário da sua mãe e avó, não sabe cozinhar e recusava sempre as tentativas de aprender conforme as matriarcas da sua família. Aliás, numa tentativa de subverter o cliché do talento feminino para a culinária, Esther esforçava-se por estragar qualquer prato que cozinhasse (BJ 71). Voltando à experiência do banquete sabemos que, devido a uma intoxicação alimentar, a protagonista terá experienciado um momento de quase-morte. Depois de se confessar purgada e preparada para uma nova vida (BJ 44), é com evidente jocosidade que Esther lembra os ensinamentos do dia anterior:

I had a vision of the celestially white kitchens on *Ladies' Day* stretching into infinity. I saw avocado pear after avocado pear being stuffed with crabmeat and mayonnaise and photographed under brilliant lights. I saw the delicate, pink-mottled claw-meat poking seductively through its blanket of mayonnaise and the bland yellow pear cup with its rim of alligator-green cradling the whole mess. (BJ 45)

Noutra ocasião, Esther fantasia com a hipótese de casar com um guarda prisional com quem teria filhos e aqui vemos retomada a centralidade que a cozinha ocupa na vida da dona de casa: “It would be nice, living up by the sea with piles of little kids and pigs and chickens, wearing what my grandmother called wash dresses, and sitting about in some kitchen with bright linoleum and fat arms, drinking pots of coffee.” (BJ 144). Mas esta cozinha é degradante e aborrecida aos olhos de Esther e a vida de mãe pouco entusiasta,

consumo se pode esgotar no simples olhar. Trata-se no sentido pleno do termo, de uma cozinha de exposição, totalmente mágica, sobretudo se nos lembrarmos de que a revista é muito lida nos meios sociais de rendimentos modestos. (Barthes 191-192)

Retomo, novamente, a informação avançada na nota de rodapé número 58, pois se Bryant comparava a dona de casa a uma “kitchen magician”, Barthes convoca a mesma ideia ao considerar a cozinha de exposição como “mágica”. Note-se, finalmente, que no conto para crianças “Mrs Cherry’s Kitchen” (DMS 37), Sylvia Plath escreve sobre uma cozinha também ela mágica onde os diferentes eletrodomésticos ganham vida e vontade de trocar de funções entre eles.

motivo pelo qual na formulação “kids and pigs and chickens” não existe pontuação que distinga filhos de porcos e galinhas.

Notoriamente, a experiência da maternidade é para Esther indesejável e, em vários momentos, a personagem mostra desconforto com a ideia de ela própria vir a ser mãe. Paralelamente, também Ethel Rosenberg terá sido acusada de ser imprópria para a maternidade, já que em virtude de não ter confessado a informação que, alegadamente, terá passado à União Soviética, Ethel foi eletrocutada, deixando assim os seus filhos órfãos. Se, como vimos anteriormente, é certo que Mrs Willard é um modelo maternal que Esther não pretende seguir, igualmente certo é que Mrs Greenwood não é o exemplo de mãe que Esther gostaria de ter. Na perspetiva de Esther, mais do que uma ajuda para os seus problemas, Mrs Greenwood é parte do seu problema: “My own mother wasn’t much help.” (*BJ* 36). De ascendência alemã, a mãe de Esther contrariava a ideologia de género dos anos 50, trabalhando como estenografa, não por opção, mas por necessidade económica após a morte do pai de Esther. Contudo, é através da sua mãe que a ideologia da castidade é inculcada em Esther. Veja-se, a esse propósito, que Mrs Greenwood enviara por correio à sua filha o artigo “In Defence of Chastity” (*BJ* 76), o tipo de artigos que defendia um critério sexual distinto entre homens e mulheres. Para além disso, Mrs Greenwood é apontada como culpada por não ter permitido a Esther fazer o luto da morte do seu pai (*BJ* 159), motivo pelo qual a jovem expressa o ódio pela sua mãe (*BJ* 195). Por isso, em diversas ocasiões, Esther prefere outras figuras maternais como é o caso de Jay Cee – “I wished I had a mother like Jay Cee” (*BJ* 36) –, de Philomena Guinea, a escritora financiadora dos estudos e da recuperação de Esther – “Whether she knew it or not, Philomena Guinea was buying my freedom.” (*BJ* 212) –, e ainda Doctor Nolan: “Doctor Nolan put her arm around me and hugged me like a mother.” (*BJ* 203). Concluimos, por isso, que existe uma disfuncionalidade na relação familiar dos Greenwood e que este conflito é mais uma demonstração das falhas existentes na família nuclear da Guerra Fria.

Atentando agora à poesia, observamos como o culto da domesticidade, centrado na metáfora do lar e da cozinha, é subvertido pela exposição irónica dos próprios espaços. O poema ao estilo surrealista “Lesbos” (*CP* 227-230) retoma a ilha de Safo dedicada à amizade e amor feminino para subverter a idealização da domesticidade suburbana.

Desde os seus primeiros versos, o poema, remete para o interior de uma cozinha, convocando noções de inautenticidade e performatividade pelas referências a “Hollywood”, “stage curtains” e “You acted, acted, acted for the thrill”. O verso “[v]iciousness in the kitchen” abre o poema com uma visão para uma cozinha dantesca, onde o eu poético feminino, com traços narcisistas, ameaça afogar pequenos gatos e onde o leitor chega a temer pelo infanticídio de uma bebé caracterizada como esquizofrénica: “She’ll cut her throat at ten if she’s mad at two”. Entretanto, na cozinha impera o odor a dejetos infantis, o fumo dos cozinhados e “the smog of hell”. O sujeito poético fala de um marido impotente que tenta manter dentro de casa – “I try to keep him in” – e, entre as fantasias frustradas do eu poético, identificado como uma dona de casa, percebemos que é ele próprio quem está aprisionado dentro da cozinha. Em “Lesbos”, a casa e a cozinha deixam então de ser um lugar privado ou idílico representativo da família tipo americana, mas exibe-se como um lugar opressivo, ainda que performativo, pois nos seus versos finais a imagem de uma mulher altamente sexualizada ameaça com a sua vingança, substituindo a mulher inicialmente oprimida:

I see your cute décor
Close on you like the fist of a baby
Or an anemone, that sea
Sweetheart, that kleptomaniac.
I am still raw.
I say I may be back.

Também o poema “A Birthday Present” denuncia o mesmo tipo de ansiedades relativas à ideologia da domesticidade. Neste poema, enquanto cozinha e mede farinha, o sujeito poético depara-se com um presente com características fantasmagóricas que o oprime e contribui para o aumento da ansiedade: “When I am quiet at my cooking I feel it looking”. Ainda neste poema, a dona de casa mostra sentir-se, metaforicamente, desagradada com as regras da culinária: “Adhering to rules, to rules, to rules.”

Por último, analisemos, brevemente, o poema “Cut” (*CP* 235-236), escrito no dia 24 de outubro de 1962 que, como relembra Robin Peel (192), coincide com uma das semanas mais tensas na história da Guerra Fria, durante a Crise da Baía dos Porcos. Por

este motivo, surgem milhões de soldados a correr num poema que começa com a adrenalina provocada pelo corte de um polegar com uma faca, em vez de cebolas. Para Robin Peel, este é um poema intimamente relacionado com a Guerra Fria. O deslize desta faca seria indicativo da tensão sentida no mundo e o sangue que escorre pelo poema seria uma metáfora da morte, destruição e da violência masculina (194-195). Por isso, surgem no poema menções a “Kamikazi man”, “Ku Klux Klan”, “Babushka”, referências ao projeto expansionista americano através dos versos – “Little pilgrim, / The Indian’s axed your scalp.” – e ainda uma pergunta: “Whose side are they on?”. Mais interessante ainda é constatar que o poema terá sido escrito no verso da segunda página de *The Bell Jar*, uma parte do romance que retoma o incidente com os Rosenberg. Segundo Peel, este poema: “is a gendered moment: a woman is preparing food, and the blood that flows is emblematic female blood.” (194).

O sangue feminino e a centralidade desta parte específica do corpo permitem-nos, portanto, concluir que a cozinha, mais do que um espaço de conformidade, pode ser um espaço de subversão do culto da domesticidade. Estes elementos permitem-nos também continuar a análise das políticas de género na obra de Sylvia Plath, com um novo enfoque na centralidade do corpo feminino.

2.2. O corpo feminino

Em 1951, Sylvia Plath escreve no seu diário: “From the moment I was conceived I was doomed to sprout breasts and ovaries rather than penis and scrotum; to have my whole circle of action, thought and feeling rigidly circumscribed by my inescapable femininity.” (J 77). A leitura de passos como o que acabo de citar evidencia o interesse e fascínio de Plath pelo corpo, muitas vezes apresentado de forma fragmentada, um corpo que é essencialmente feminino e que, não raramente, inclui a experiência da maternidade. A centralidade deste motivo na sua obra levou inclusive a que alguns membros da crítica interpretassem a obra plathiana à luz da *l’écriture féminine*. Contudo, tal consideração

deve ser analisada com precaução sob pena de incorrer em anacronismo,³⁰ já que a escrita feminina enquanto teoria literária feminista viria apenas a surgir no final da década de 60 com teóricas como Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray, entre outras. Assim, desprovida do contexto ideológico-cultural que viria a enformar a segunda vaga de feminismo, seria imprudente agrupar Plath nesta tradição literária. Não obstante, torna-se evidente que, na obra de Plath, surgem já muitas das preocupações e motivos que viriam a ser desenvolvidos por escritoras posteriores, como é o caso de Betty Friedan em *The Feminine Mystique*, motivo pelo qual Sylvia Plath é frequentemente considerada protofeminista.³¹

Retomando a citação supracitada dos diários de Sylvia Plath, identificamos como as partes corporais estão intimamente ligadas a uma noção de gênero que extrapola o conceito biológico para abarcar também noções sociais. Plath revolta-se com a consciência de que nascer mulher equivale a uma circunscrição a determinados códigos de feminilidade incutidos na sociedade e na ideologia. O corpo torna-se, portanto, outro local de clausura e de atuação de poder, pois, de acordo com Foucault, o controlo pode também ser efetuado através da internalização de normas que atuam no corpo:

What was then being formed was a *policy of coercions that act upon the body*, a calculated manipulation of its elements, its gestures, its behaviour. *The human body was entering a machinery of power* that explores it, breaks it down and rearranges it. A ‘political anatomy’, was being born; it defined how one may have a hold over others’ bodies, not only so that they may do what one wishes, but so that they may operate as one wishes, with the techniques, the speed and the efficiency that one determines. Thus discipline produces subjected and practised bodies, ‘docile’ bodies.” [ênfase minha] (“Docile Bodies” 138)

³⁰ Também Robin Peel se pronuncia neste mesmo sentido: “The weakness of readings that try to locate Plath in a tradition of *l’écriture féminine* is that they tend to be both ahistorical and reductively essentialist.” (163)

³¹ A este propósito, relembremos a relação ambígua de Plath, em 1951, com as organizações de cariz feminista: “Or I could devote myself to a Cause. (I think that is why there are so many women’s clubs and organizations. They’ve got to feel emancipated and self important somehow. God Forbid that I become a Crusader. But I might surprise myself, and become a second Lucretia Mott or something equivalent.)” (*J* 100).

Ciente da política de coerção operada no corpo feminino, a obra de Plath irá anunciar a crise do próprio conceito de feminilidade – como noção social, psíquica e literário-histórica – através de inúmeras formas metafóricas de retratar o corpo.

Espelhando de novo a dicotomia entre o domínio público e privado, Plath faz uso do corpo feminino para exprimir as ansiedades atômicas relacionadas com a Guerra Fria. Por isso, em *The Bell Jar* e na poesia, veremos representações, ao estilo gótico, do corpo visceral, obsessões com corpos deformados ou massacrados, imagens de horror e de corpos doentes ou ensanguentados. Segundo Robin Peel, estas representações estão intimamente ligadas aos efeitos da radiação, de bombardeamentos nucleares e do controlo masculino (191).³²

O poema “Fever 103°” (CP 231-232) salienta eficazmente o tema do holocausto nuclear através de imagens de sufocação, de radiação e de dissolução:

Choking the aged and the meek,
The weak

Hothouse baby in its crib,
The ghastly orchid
Hanging its hanging garden in the air,

Devilish leopard!
Radiation turned it white
And killed it in an hour.

Greasing the bodies of adulterers
Like Hiroshima ash and eating in.
The sin. The sin.

E, por outro lado, introduzindo o conceito do abjeto,³³ apresenta a monstruosidade de um corpo orgânico – “Your body / Hurts me as the world hurts God.” – ao contrário do corpo

³² Esta opinião é partilhada por Sally Bayley (133) e por Allison Wilkins (37).

³³ Vejam-se as considerações de Peel sobre o abjeto na obra de Plath: “[...] the concept of the abject, which is a means by which the self secures for itself an identity by expressing its horror – and terror of the bodily

do eu poético que é apresentado em diferentes partes, fragmentado: “I am a lantern —/ My *head* a moon / Of Japanese paper, my gold beaten *skin* / Infinitely delicate and infinitely expensive.” [ênfase minha].

As imagens de destruição nuclear e tecnológica em *The Bell Jar* são também frequentes. Como tal, basta pensar nas descrições grotescas de Nova Iorque, já evidenciadas no primeiro capítulo desta dissertação, ou no momento em que Esther se encontra na praia e comenta a propósito da paisagem que a rodeia: “[...] I could make out a smudgy skyline of gas tanks and factory stacks and derricks and bridges. It looked one hell of a mess.” (BJ 150). Repare-se também na forma como descreve o processo de estripar um corpo, a propósito da sociedade japonesa, onde as diferentes partes deste corpo são descritas:

They disembowelled themselves when anything went wrong. I tried to imagine how they would go about it. They must have an extremely sharp knife. No, probably two extremely sharp knives. Then they would sit down, cross-legged, a knife in either hand. Then they would cross their hands and point a knife at each side of their stomach. They would have to be naked, or the knife would get stuck in their clothes. (BJ 132)

Interessante torna-se também analisar os instantes em que a crise da feminilidade é posta em causa através do uso do corpo de Esther. Como teremos oportunidade de analisar, muitos são os momentos em que Esther se vê desconexa do seu próprio corpo e mente. Percebemos que a crise de subjetividade com a qual Esther se depara é exteriorizada através de experiências de disfuncionalidade ou excesso relacionadas com o seu corpo. Note-se, a este propósito, que, numa sociedade onde todos querem emagrecer e compactuar com um modelo corporal — “Almost everyone I met in New York was trying to reduce.” (BJ 23) —, Esther manifesta várias vezes o seu gosto excessivo e grotesco pelo ato de comer. Vejamos os seguintes exemplos — “I’m not sure why it is, but I love food more than just anything else.” (BJ 22) — “My favourite dishes are full of butter and cheese and sour cream.” (BJ 22) — e, ainda: “I made a point of eating so fast I never kept

world that surrounds it, as is symbolically – and most dominantly represented by the presence of the mother.” (163-164).

the other people waiting who generally ordered only chef's salad and grapefruit juice because they were trying to reduce." (BJ 23). A mesma desmesura acontece com a ingestão de bebidas alcoólicas: "I began to think vodka was my drink at last. It didn't taste like anything, but it went straight down into my stomach like a sword-swallower's sword and made me feel powerful and god-like." (BJ 12). Surgem também no romance episódios onde a comida e a posterior purgação da mesma são relevantes, como é o caso da intoxicação alimentar após o banquete da *Ladies' Day*. Porém, associada à experiência de quase-morte, existe também um elemento ritualístico, pois Esther comenta: "There is nothing like puking with somebody to make you into old friends." (BJ 41). Opostos aos momentos de excesso surgem também momentos de inanição. Quando o estado mental de Esther se agrava, começando as consultas com Doctor Gordon, sabemos que Esther se encontra em privação alimentar (BJ 123). Por outro lado, esta restrição alimentar está associada a uma das grandes metáforas do romance, a da figueira. Quando esta árvore surge pela primeira vez na narrativa é em associação a uma história de frustração sexual entre um judeu e uma bela e negra freira (BJ 52). Esther vê-se seduzida pela abundância e qualidades estéticas da figueira, motivo pelo qual num momento posterior da narrativa retoma a imagem da árvore, introduzindo o tema da escolha. Nos diferentes ramos desta árvore, Esther vê representado o seu futuro:

One fig was a husband and a happy home and children, and another fig was a famous poet and another fig was a brilliant professor, and another fig was Ee Gee, the amazing editor, and another fig was Europe and Africa and South America, and another fig was Constantin and Socrates and Attila and a pack of other lovers with queer names and off-beat professions, and another fig was an Olympic lady crew champion, and beyond and above these figs were many more figs I couldn't quite make out. (BJ 73)

Como metáfora dos ideais de feminilidade dos anos 50, escolher um figo equivale a excluir todos os outros e todas as opções de vida ao fruto associadas. Por ser incapaz de escolher apenas um caminho, pois escolher um pressupõe perder todos os outros, Esther, inconformada, imagina-se a morrer à fome debaixo desta árvore. Concluímos, portanto, como a comida desempenha uma função simbólica no romance que permite explorar

questões relacionadas com a necessidade e saciedade, excesso e restrição, como argumenta Jo Gill (*Introduction* 77).

Outro episódio onde a dimensão ritualística se revela também importante é o da perda de virgindade, quando Esther sofre uma hemorragia invulgar que, mais uma vez, acentua a debilidade e visceralidade do corpo humano. Esta é uma experiência que a protagonista associa à tradição literária feminina: “I remembered a worrisome course in the Victorian novel where women died, palely and nobly, in torrents of blood, after a difficult childbirth.” (*BJ* 221).

Contudo, a tradição literária que mais relevante se vai demonstrar no tratamento do corpo na obra de Sylvia Plath é, como já tive oportunidade de anunciar no primeiro capítulo, a da literatura gótica. Como argumenta Christina Britzolakis, na poesia de Sylvia Plath, a construção de espaço, tempo e subjetividade são governadas pelos motivos do encarceramento espacial e sufocação (*Mourning* 101), algo que já pudemos comprovar na análise dos espaços no primeiro capítulo. Especialmente na *performance* dos últimos poemas de Plath, vemos surgir novas formas retóricas de desdobramento do eu, ironia, teatralidade e uma invasão fantasmagórica que assombra o sujeito poético. Nesta *performance* destaca-se o processo de estranhamento do texto, um sentimento de estranheza inquietante que é trazido pelo *unheimlich* freudiano.³⁴ Assim, Britzolakis justifica: “Plath’s tendency to conflate metaphors of psychic and spatial enclosure taps into the conventions of Gothic romance, historically coded as feminine” (*Mourning* 102).

Na experiência da maternidade, a subjetividade gótica será particularmente importante, pois assistimos à desintegração e destruição do corpo maternal numa descrição de conteúdo alucinatório. Vejamos, para este efeito, o momento na narrativa de *The Bell Jar* no qual Esther assiste com Buddy ao parto de Mrs Tomolillo. O horror do procedimento médico que se antecipa é desde logo marcado pela interpelação de Will, um estudante de medicina prestes a realizar o seu primeiro parto, quando este alerta Esther que ela nunca quererá ter um bebé após assistir ao parto (*BJ* 61). A descrição de Esther

³⁴ Sobre o conceito de *unheimlich* Freud explica: “the ‘uncanny’ is that species of the frightening that goes back to what was once well known and had long been familiar. [...] the familiar can become uncanny and frightening. [...] and it seems obvious that something should be frightening precisely because it is unknown and unfamiliar.” (Freud 124-125).

da sala de operações confirma o ambiente de clausura e confinamento já antes pronunciado; a mãe é levantada para uma mesa referida da seguinte forma: “awful torture table, with metal stirrups sticking up in mid-air a tone end and all sorts of instruments and wires and tubes” (*BJ* 61). Por outro lado, voltamos a ter uma descrição da mulher, não apresentada na sua totalidade, mas fragmentada em diferentes partes do corpo: “I couldn’t see her face of the upper part of her body at all.” (*BJ* 61). Esther relata, num registo grotesco, o corpo da mulher: o seu enorme estômago, duas delgadas pernas, o barulho de uma tesoura a cortar a pele da parturiente e, finalmente, o sangue que jorra pela sua vagina. Durante o parto, a mulher faz gemidos e sons atrozes que contribuem para acentuar a noção de terror que esta experiência produz em Esther, mas que evocam, simultaneamente, o poder criativo e destruidor da maternidade.

A mesma lógica ocorre na poesia, nos por vezes denominados “operation poems”. Como já temos vindo a analisar, a figura da mulher e da mãe na Guerra Fria funcionava como uma metáfora da instabilidade entre os domínios públicos e privados. Nos “operation poems”, o corpo feminino aprofunda essa mesma noção, pois representa o conceito de exposição e intrusão da medicina, uma função desempenhada por homens, no espaço privado que é o corpo. O poema “Three Women” (*CP* 176-187), produzido para uma leitura para a BBC, é um exemplo do poema de tema hospitalar que explora os conteúdos acima descritos. Este poema trata os dilemas de três mulheres – uma mãe que dá à luz um bebé, uma secretária que sofre um aborto e uma estudante que entrega o seu filho para adoção – que se veem confrontadas com as diferentes experiências da maternidade numa sociedade masculina. Neste poema, onde a mulher está no centro da ordem simbólica, temos diferentes testemunhos da agressão masculina. A voz da primeira mulher mostra como o seu corpo é agredido – “They are stitching me up with silk, as if I were material” – para mais tarde confessar: “I am the center of an atrocity”. A segunda mulher mostra como o seu corpo é invadido – “I feel it enter me, cold, alien, like an instrument.” –, dando especial atenção às diferentes partes do seu corpo numa convocação do grotesco – “As if I had lost an eye, a leg, a tongue.” –, mostrando ainda como a sua mente se encontra desestabilizada: “I dream of massacres. / I am a garden of black and red agonies.”. Por último, a terceira voz reitera uma situação de alienação e

desumanização: “I am so vulnerable suddenly. / I am a wound walking out of hospital”. Há também espaço nesta maternidade para uma crítica à impessoalidade com que estas mulheres são tratadas no hospital quando, por exemplo, a terceira voz comenta – “The doctors move among us as if our bigness / Frightened the mind. They smile like fools.” – uma posição partilhada por Esther, em *The Bell Jar*, na sua apreciação irónica da função dos médicos: “Sunday – the doctor’s paradise! Doctors at country clubs, doctors at the seaside, doctors with mistresses, doctors with wives, doctors in church, doctors in yachts, doctors everywhere resolutely being people, not doctors.” (BJ 222). Por último, em “Three Women”, há ainda lugar para uma crítica iminentemente política quando a segunda voz censura o rumo da política internacional: “The faces of nations, / Governments, parliaments, societies, / The faceless faces of important me.”. Em última instância, este poema subverte a visão tradicional do papel reprodutivo da mulher como imaginado pelos homens e perpetuado pelo silêncio feminino. Neste poema, o silêncio é interrompido e a denúncia é operada por três vozes, uma estratégia do desdobramento da personalidade, que acentua e ridiculariza o sistema patriarcal baseado em asserções internalizadas pela ideologia que culpabiliza a mulher: “I can love my husband, who will understand. / Who will love me through the blur of my deformity.”.

Segundo Deborah Nelson, os “operation poems” fundamentam, portanto, a perda de individualidade e da privacidade corporal (*Pursuing* 117) por exporem, ora o interior do corpo em cirurgia, ora a mente do paciente. Em poemas como o que acabamos de analisar, percebemos ainda que Plath redescobre uma linguagem capaz de se libertar da lei do falo, como avança Axelrod (*Words* 168), para subverter a ordem patriarcal e a repressão infringida no corpo feminino.³⁵ Por isso, a segunda voz do poema lembra-nos que – “The body is resourceful.” –, ou seja, o corpo é engenhoso, luta e subverte, o corpo é uma reivindicação de poder, tal como destaquei na epígrafe de Italo Calvino no início deste capítulo. Neste mesmo sentido, também Esther reconhece numa das tentativas de

³⁵ Para além de “Three Women” poderíamos aqui analisar também os poemas “The Courage of Shutting-Up” (CP 209-210), bem como “The Jailor” (CP 226-227), dois outros textos onde também a temática hospitalar é especialmente relevante pela desconstrução da atrocidade masculina no corpo e mente femininos.

suicídio, a transgressão última sobre o corpo, a possibilidade de subversão que o corpo oferece: “Then I saw that my body had all sorts of little tricks” (*BJ* 153).

Concluimos, portanto, que o corpo na obra de Sylvia Plath é mais simbólico e plurissignificativo do que pode aparentar à primeira vista.³⁶ Vimos como Plath desafia os padrões de beleza representados por personagens como Hilda, Betsy e Doreen, através de simples atos como a transgressão alimentar, mas também subverte o padrão de domesticidade e de gênero ao recusar ver a sua sexualidade restringida, optando pela utilização de métodos contraceptivos.³⁷ Finalmente, como argumenta Nora Séllei, o corpo desintegrado e as diversas imagens exploradas do corpo podem ser consideradas como locais de resistência e subversão dos discursos dominantes (369) e, naturalmente, do poder de uns sujeitos sobre outros. Passemos então a uma exploração mais detalhada do motivo da desintegração através da função do duplo.

2.3. O duplo

“Does she or doesn’t she? Only her hair dresser knows for sure.” (citado em Nadel, *Containment* 128) – eis o anúncio publicitário de 1959 da marca de tinta para cabelo Clairol. Uma campanha aparentemente usual, mas que denuncia a forma como à mulher e à sua sexualidade o disfarce e a duplicidade eram associados.

Para Plath, a duplicidade enquanto conceito de desdobramento do eu era um objeto de estudo de grande interesse, comprovado desde logo pelo título da sua dissertação: “The Magic Mirror: A Study of the Double in Two of Dostoevski’s Novels”. Na sua análise a Dostoiévski, Plath analisava o duplo na tentativa de solucionar o enigma da identidade. Note-se que, como informa Axelrod, Plath entendia o duplo da seguinte forma: “as an emblem of ‘the fundamental duality of man.’” (*Words* 202). Britzolakis indica ainda que, em “The Magic Mirror”, Plath citava a visão de Freud a propósito do

³⁶ A este propósito seria também interessante analisar o conto “The Fifteen Dollar Eagle” (*JPBD* 59-73) onde a dinâmica central da história se prende com o ritual de tatuar o corpo, um motivo que nos permite explorar a ideia de corpo como arte.

³⁷ O artigo de Renée Dowbnia “Consuming Appetites: Food, Sex, and Freedom in Sylvia Plath’s *The Bell Jar*” é ilustrativo destes dois tipos de “apetites”. Por um lado, o apetite alimentar ou a falta dele e, por outro lado, o apetite sexual que origina a necessidade da contraceção. Ambos os apetites são apontados como formas de inconformismo relativamente aos estereótipos de gênero tradicionais.

uncanny ou *unheimlich*, explicando como o duplo seria o produto de uma divisão entre a agência da consciência e o ego (*Mourning* 118). Compreendemos, por isso, que sendo este um tema da preferência da autora, o duplo esteja disseminado ao longo da sua obra. Consequentemente, é com grande recorrência que, em *The Bell Jar* e na sua poesia, encontramos o recurso a *Doppelgängers*, a técnicas da duplicação, desdobramento, dissociação ou projeções do eu, a imagens de desintegração, enredos de vitimização ou de vingança, máscaras, espelhos, entre outros motivos que acentuam a essência da dualidade.

A dualidade é precisamente um dos grandes temas de *The Bell Jar*. Sendo um romance que explora o sentimento de inadaptação de Esther na sociedade, o sentimento de ser “Outro”, a dissociação e deslocação são representadas através da noção de dualidade.³⁸ Relembremos que o sentimento de desorientação e fragmentação que invade Esther se prende com o facto de esta entender a sua individualidade numa relação de dependência com a expectativa do seu ser social. Porque Esther tenta, mas falha em conformar-se com os padrões de género e feminilidade que observa à sua volta, o seu estado de alienação, física e mental, torna-se mais evidente. Em termos psicanalíticos, poder-se-ia afirmar que a criação de duplos possibilita o confronto do sujeito com as suas ansiedades ou aspetos da sua individualidade que estão em conflito, exteriorizando-os para uma projeção de si no mundo externo. O objetivo final da criação de duplos ou de situações de duplicidade será uma renovação da identidade do sujeito posta em causa.

Analiseemos, portanto, alguns momentos em *The Bell Jar* que evidenciam o recurso a estas estratégias. A fragmentação de Esther é notória desde os primeiros capítulos da narrativa, cuja ação se desenrola ainda em Nova Iorque. Esther não reconhece a sua própria imagem ou vê-se como “Outro”, conforme pode verificar-se na seguinte citação: “I looked yellow as a Chinaman.” (*BJ* 7). Repare-se não só que esta imagem com a qual se identifica é de uma etnia diferente, como também de um género distinto do de

³⁸ Uma nota biográfica pode ser relevante neste momento para explicar que, da mesma forma que Esther se sentia deslocada e incompreendida na sociedade dos anos 50, também Sylvia Plath experimentava o mesmo tipo de sensação de vulnerabilidade por ser uma americana a viver em Inglaterra. Repare-se na descrição que Al Alvarez faz da sua primeira impressão de Plath, com destaque para o estereótipo americano e doméstico: “She wore jeans and a neat shirt, briskly American: bright, clean, competent, like a young woman in a cookery advertisement, friendly and yet rather distant.” (22).

Esther, a que se acrescenta que, no parágrafo anterior, Esther se tenha descrito como “skinny as a boy” (*BJ* 7). Logo, porque Esther não preenche o requisito de beleza ou corpo banalmente considerado feminino, identifica-se com o gênero masculino. Momentos mais à frente, depois de uma noite agitada com Doreen e Lenny, Esther olha-se ao espelho do elevador do “the Amazon” e volta a confundir a sua imagem: “Then my ears went funny, and I noticed a big, smudgy-eyed Chinese woman staring idiotically into my face. It was only me, of course.” (*BJ* 17). A etnia com a qual Esther se confunde volta a ser a mesma, o gênero não, pelo que percebemos como existe uma instabilidade no que diz respeito à sua subjetividade e definição de gênero. Noutra ocasião, Esther define-se não pela sua existência, mas pela sua ausência, numa clara imagem de dissolução – “I felt myself melting into the shadows like the negative of a person I’d never seen before in my life.” (*BJ* 9) – e, no momento, seguinte vemos como dissocia a sua voz do seu corpo: “‘I don’t really know,’ I heard myself say.” (*BJ* 30).

Os momentos onde Esther se vê confrontada com as suas imagens em espelhos, um objeto de dualidade por excelência, e não se reconhece proliferam ao longo do romance. Atentemos, por exemplo, ao momento em que Esther analisa criticamente o seu corpo, num ritual de beleza descrito com ironia, pelo uso da repetição e pelo elencar dos diferentes objetos: “The face that peered back at me seemed to be peering from the grating of a prison cell after a prolonged beating. It looked bruised and puffy and all the wrong colours.” (*BJ* 98). Esther sente-se desconcertada com a inutilidade dos produtos de beleza incluídos na sessão de fotografia para a revista onde trabalha: “the mascara and the mascara brush and the eyeshadow and the three lipsticks and the side mirror.” (*BJ* 98). Por se ver numa situação desconfortável com a qual não sabe lidar socialmente, vemos retomar o sentimento de confinamento e tortura como se numa cela de prisão se encontrasse. Por outro lado, o estado de alienação no qual se encontra quando volta aos subúrbios é acentuado, de novo, pela incapacidade de se reconhecer na imagem refletida pelo espelho: “The face in the mirror looked like a sick Indian.” (*BJ* 108). A deterioração

total do seu estado psíquico é ainda retratada quando, olhando para o espelho, julga ser uma fotografia de outra pessoa:³⁹

You couldn't tell whether the person in the picture was a man or a woman, because their hair was shaved off and sprouted in bristly chicken-feather tufts all over their head. One side of the person's face was purple, and bulged out in a shapeless way, shading to green along the edges, and then to a sallow yellow. The person's mouth was pale brown, with a rose-coloured sore at either corner. The most startling thing about the face was its supernatural conglomeration of bright colours. I smiled. The mouth in the mirror cracked into a grin. (*BJ* 168)

Esther volta a revelar-se incerta quanto à definição de género, pela impossibilidade de conciliar aspirações consideradas masculinas com o estereótipo de género feminino. Por outro lado, recorre-se de novo à descrição em estilo grotesco do corpo como espaço desmembrado e não uno: o cabelo, a cabeça, a cara, a boca. Há, finalmente, um sorriso forçado de confirmação do corpo abjeto no qual Esther se tornou.

Atente-se que a duplicação do sujeito pode ser evidenciada através da criação de personagens, como veremos de seguida, mas também optando por estratégias narrativas como, por exemplo, a duplicidade de atitudes ou opiniões, ou ainda, o colocar em causa a credibilidade do narrador. É por isso que nem sempre é possível confiar nos julgamentos precipitados de Esther, pois temos provas de como a personagem, por vezes, manipula as situações a seu favor, utilizando o disfarce e a dissimulação. É exemplo disto o momento em que Esther descobre que Buddy Willard contraiu tuberculose e usa esta doença para justificar o facto de estudar intensamente e não ter compromissos sociais (*BJ* 69), ou quando, não querendo defraudar as expectativas que os professores têm de si como aluna, elabora um plano para não estudar química, mas ainda assim fazendo-se passar por uma aluna empenhada e exemplar (*BJ* 33-34). Note-se, ainda, que, ao longo do romance, surgem expressões e vocabulário também significativo da duplicidade e desfragmentação aqui estudada: “reflection” (*BJ* 18), “shattered visions” (*BJ* 57), “doubleness” (*BJ* 93).

³⁹ Segundo Janet McCann, o ritual de despojamento de Esther das suas roupas no final do capítulo nove de *The Bell Jar* é um momento simbólico da expropriação dos seus vários “eus”. Para além disso, comenta a crítica: “it is clear that her fragmentation can no longer be mended by ordinary means.” (“On *The Bell Jar*” 5).

Veja-se que a própria sociedade se rege por critérios de duplicidade. Evidência disso é o mundo de Hollywood onde as atrizes, belas e sedutoras como ordenava a ideologia de gênero, parecem algo ou alguém que na verdade não são – “a sexy black-haired girl who looked like Elizabeth Taylor but was somebody else” (BJ 38) – e onde o enredo do filme a que Esther assiste envolve a traição e jogo duplo entre personagens. Uma nota final para assinalar o didatismo profético-doméstico deste filme: “Finally I could see the nice girl was going to end up with the nice football hero and the sexy girl was going to end up with nobody” (BJ 39). Assim, a *masquerade*, como teorizada por Joan Riviere em 1929, no ensaio “Womanliness as a masquerade”, torna-se um elemento central da mitologia da feminilidade dos anos 50, pois, como podemos comprovar nas situações destacadas, a feminilidade era assumida como máscara: “Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it” (Riviere 94).

Por outro lado, a divisão interna de Esther é relevantemente expressada através da invenção de alter-egos – Elly Higginbottom, Elaine e Ee Gee – e duplos – Doreen, Betsy e Joan Gilling. Elly Higginbottom, de Chicago, é uma projeção que Esther cria para se sentir mais segura da agressão masculina perpetuada por Lenny Shepherd, um disco-jóquei (BJ 11). Para espanto de Esther, a sua amiga Doreen passa a identificá-la com Elly, em vez de Esther – “She seemed to think Elly was who I really was by now.” (BJ 14) – como se a personalidade de Esther facilmente se esvaziasse para dar lugar a uma nova identidade. Mas quando Doreen volta a chamar por Elly, Esther recusa o alter-ego: “I didn’t know any Elly.” (BJ 19). Ainda assim, num momento mais avançado na narrativa, quando Esther conhece um marinheiro, volta a assumir a identidade de Elly numa fantasia agora mais desenvolvida: “I would be simple Elly Higginbottom, the orphan.” (BJ 127). Concluímos, por isso, que nas duas situações em que Esther utiliza este alter-ego há uma tentativa de proteção da sua identidade em situações de perigo ou no contacto com homens que desconhece. Distintamente, Ee Gee é o alter-ego desenvolvido por Esther quando fantasia com o modelo de mulher que deseja ser no mundo profissional, à semelhança de Jay Cee: “I tried to imagine what it would be like if I were Ee Gee, the famous editor” (BJ 36). Para além disso, destaca-se ainda Elaine, o alter-ego ficcional,

que Esther vê como uma clara projeção heroica e disfarçada de si mesma: “My heroine would be myself, only in disguise. She would be called Elaine. Elaine. I counted the letters on my fingers. There were six letters in Esther, too.” (BJ 116).⁴⁰

A projeção de Esther nos seus duplos não exclui que as personagens em si tenham uma existência independente no esquema ficcional. Esta característica colocaria Betsy, Doreen e Joan na posição de “quase-duplos”, segundo a terminologia de John Herdman, que explica que este tipo de duplo, tendo uma existência em si próprio, pode ser relevante pela oposição ou complementaridade que proporcionam à personagem: “characters whose unlikenesses and contradictions reflect hostility and conflict, yet at the same time mutual dependence and interlocked destinies.” (14-15). Estes são, portanto, duplos que se definem como “mirror-images” da personagem, uma expressão utilizada por Herdman (15) e por Plath: “Joan’s room, with its closet and bureau and table and chair and white blanket with the big blue C on it, was a *mirror image* of my own.” [ênfase minha] (BJ 188). Neste sentido, vemos, por exemplo, que Doreen e Betsy representam duas personalidades radicalmente diferentes. Betsy simboliza a inocência virginal – “The imported Betsy straight from Kansas with her bouncing blonde ponytail and Sweetheart-of-Sigma-Chi smile.” (BJ 6) –, ainda que uma inocência que a “wicked city” de Nova Iorque tenta corromper ao fazer dela uma “cover girl” (BJ 6). Doreen, por outro lado, representa a mulher sulista, sexualmente liberta e objeto de desejo dos homens que a rodeiam: “Doreen came from a society girls’ college down South and had bright white hair standing out in a cotton candy fluff round her head and blue eyes like transparent agate marbles, hard and polished and just about indestructible, and a mouth set in a sort of perpetual sneer.” (BJ 4). Esther deseja ser como Doreen, mas ao mesmo tempo tenta distanciar-se dela quando começa a encarar as suas ações como promíscuas – “I think I

⁴⁰ A propósito desta coincidência de nomes, Axelrod relembra que tanto “Esther” como “Elaine” têm o mesmo número de letras que “Sylvia” e que estes três nomes próprios são variantes intercambiáveis o pseudônimo de Plath: “Victoria Lucas” partially reveals as well as conceals, since the last two letters of the first name duplicate those of “Sylvia” (just as the first letter of “Elaine” duplicates that of “Esther”), and the last name, “Lucas” has the same number of letters as “Plath.” (*Words* 11). Assim, compreendemos que da mesma forma que Elaine é um alter-ego ficcional de Esther, também Esther se pode considerar o alter-ego ficcional de Sylvia, sem descurar todas as reservas à aproximação biográfica já feitas no primeiro capítulo. A mesma analogia entre nomes também já foi efetuada, como vimos anteriormente, entre Esther Greenwood e Ethel Greenglass Rosenberg, mas ainda que exista uma clara identificação entre personagens, esta não é suficiente para considerar Ethel mais um alter-ego de Esther.

still expected to see Doreen's body lying there in the pool of vomit like an ugly, concrete testimony to my own dirty nature." (*BJ* 21) – e tenta aproximar-se do modelo de pureza representado por Betsy: "Deep down, I would be loyal to Betsy and her innocent friends. It was Betsy I resembled at heart." (*BJ* 21).

O duplo mais relevante na obra é, como veremos, Joan Gilling, uma personagem que desperta, simultaneamente, sentimentos de identificação e rejeição em Esther. As duas jovens partilham caminhos similares, ambas estudam no mesmo local, namoraram com Buddy Willard e passaram por tentativas de suicídio que as levam ao mesmo hospital psiquiátrico. A duplicidade que a própria Esther sente exterioriza-se na sua opinião em relação a Joan, pois Esther ora se sente identificada e fascinada por Joan – "Joan fascinated me. [...] Her thoughts were not my thoughts, nor her feelings my feelings, but we were close enough so that her thoughts and feelings seemed a wry, black image of my own." (*BJ* 208) – ora também experiencia repulsa pela personagem quando se apercebe da sua homossexualidade: "You make me puke, if you want to know." (*BJ* 211). Observamos também que quando a Esther são concedidos privilégios de deslocação à cidade, os mesmos são retirados a Joan (*BJ* 207). Igualmente, é só depois de saber da tentativa de suicídio de Esther que Joan comete o mesmo ato (*BJ* 190), o que acentua como estas personagens se relacionam como polos negativo e positivo uma da outra. Para além disso, Esther reconhece, literalmente, Joan como seu duplo – "Joan was the beaming double of my old best self, specially designed to follow and torment me." (*BJ* 197) –, ainda que mais tarde duvide da sua existência: "Sometimes I wondered if I had made Joan up." (*BJ* 210).⁴¹ Finalmente, Esther entende que Joan aparece na sua vida em momentos de crise. A descoberta da orientação sexual de Joan, anormal aos olhos de Esther, motiva-a a confirmar a sua própria sexualidade, libertando-se do peso psicológico que a sua virgindade implicava (*BJ* 218). Mais uma vez, num momento do romance onde o sarcástico encontra o grotesco, Esther perde a virgindade com Irwin, um ritual do qual se apercebe pelo sangramento que se segue: "It occurred to me that the blood was my

⁴¹ Incertezas como a que aqui se avançam põem em causa novamente a credibilidade do narrador, uma estratégia que também acentua a duplicidade interna e mental da personagem de Esther. Aliás, Tracy Brain coloca a hipótese de Joan não ser uma personagem autónoma na narrativa e ser apenas uma projeção mental de Esther (149).

answer. I couldn't possibly be a virgin any more.” (*BJ* 219). Depois da experiência traumática da perda da virgindade, Esther recomeça o seu processo de regeneração identitária e sente-se, nesse momento, preparada para se dissociar do seu duplo – “Suddenly I wanted to dissociate myself from Joan completely.” (*BJ* 224) – e é, precisamente, após este momento que Esther descobre que Joan se tivera enforcado. No funeral de Joan, Esther questiona-se – “I wondered what I thought I was burying.” (*BJ* 232) – apercebendo-se de que, para além de Joan, também a protagonista se despojará da sua velha personalidade, do seu velho ser. Por isso, concluímos que matar o duplo de Esther, a projeção onde deposita as suas ansiedades e conflitos interiores, é um passo para ultrapassar a sua alienação e para renovar a sua individualidade.

Na poesia, também a utilização do duplo é frequente. A duplicidade retórica é exaltada pela alternância entre enredos de vitimização ou de vingança feminina, de novo recorrendo aos códigos da tradição literária gótica. Como explica Britzolakis: “Her alternation between the roles of persecuted heroine and avenging female demon connects the drama of literary inheritance with the themes of ambition, domesticity, and revenge.” (*Mourning* 102). Exemplo desta ambivalência é o poema “An Appearance” (*CP* 189), onde uma mulher mecanizada é descrita – “From her lips ampersands and percent signs / Exit like kisses” – e, ainda, – “How her body opens and shuts – / A Swiss watch, jeweled in the hinges!” – num panorama doméstico. Christina Britzolakis interpreta que a dona de casa eficiente construída no poema é, ao mesmo tempo, uma máscara manipulável e um duplo que ameaça usurpar o sujeito poético (*Mourning* 119). Para além disso, este é um poema onde as distinções entre “indivíduo” e “máscara” e “original” e “cópia” se tornam cada vez mais ténues. A mesma mulher mecanizada surge no poema “The Applicant” (*CP* 221-222), onde uma mulher com “rubber breasts”, ou melhor “A living doll”, é entrevistada (como se se candidatasse a um emprego) para a tarefa de “To bring teacups and roll away headaches”. Os requisitos necessários são os que se seguem – “It is waterproof, shatterproof, proof / Against fire and bombs through the roof” – e ainda: “It can sew, it can cook, / It can talk, talk, talk.” Um outro exemplo onde vemos emergir uma mulher demoniacamente vingativa é em “Lady Lazarus” (*CP* 244-247), um poema que será analisado com maior detalhe no terceiro capítulo desta dissertação, onde o sujeito

poético ameaça a sociedade patriarcal: “Out of the ash / I rise with my red hair / And I eat men like air.”. Mas a experiência da duplicidade é também veiculada em poemas como “Cut” (CP 235-236), cujo título transmite automaticamente a metáfora da divisão ou separação do corpo em duas partes. Um exemplo adicional seria o poema “Death & Co.” (CP 254-255), onde o sujeito poético, morbidamente, apresenta a morte e o seu duplo, indicado como “the other”: “Two, of course there are two.”. Ou ainda o poema “In Plaster” (CP 158-160), onde a existência de duas pessoas interligadas é constantemente reiterada ao longo do poema: “There are two of me now: / This new absolutely white person and the old yellow one”. Atente-se também aos seguintes versos: “Without me, she wouldn’t exist, so of course she was grateful. / I have her a soul, I bloomed out of her as a rose”.

Em suma, o tema do duplo permite-nos explorar a ambiguidade que reside no conceito artificial de feminilidade praticado nos anos 50. Vimos como o espaço da casa e da cozinha reforçava o estereótipo social da função da mulher na sociedade patriarcal e como sobre o corpo da mulher a mesma ideologia era praticada, pois, ainda que de forma indireta, o ataque ao comunismo legitimava a subordinação da mulher e a supressão da sua sexualidade, como argumenta Joanne Meyerowitz (106). No entanto, confirmamos que os espaços são também responsáveis pela subversão dos valores de domesticidade e que, em *The Bell Jar*, os modelos de conformidade contêm possibilidades de resistência. Joan, Doctor Nolan, Philomena Guinea, a jovem intérprete russa referenciada no primeiro capítulo e Esther resistem aos estereótipos femininos ao desestabilizarem a dicotomia entre o masculino e feminino. A existência de um *double standard* social é reconhecido na personagem de Buddy (BJ 77), mas perturbado pela denúncia da sua existência através da linguagem. Esther deixa de se governar pela dominação masculina e pela sua linguagem, para criar uma nova ordem simbólica; Esther abandona, por isso, a redução do mundo a letras e a números, como é ensinada a fazer nas aulas de física do Mr Manzi, para escrever “villanelles and sonnets” (BJ 34). Para além da linguagem altamente simbólica, também os motivos reutilizados por Plath da literatura gótica nos permitiram evidenciar as falhas e os problemas associados à cultura de género durante a Guerra Fria e, em última análise, permitem-nos questionar o padrão de normalidade expectável

segundo o qual: “women who do not fit in with ‘normality’, who appear ‘sick’ or ‘unfeminine’ or ‘strong’, are perceived as threats.” (Brain 159). Ameaças que são tão perigosas para a sociedade como a ameaça comunista.

A alienação tornara-se, por isso, nos anos 50 a condição integral de ser mulher. Para além disso, constatamos que a política de género fazia parte da construção ideológica da cidadania americana (Baldwin 163). Mas, partindo do pressuposto de que o género é uma construção, aberta a constantes interrogações e modificações, também a identidade, enquanto entidade não estável, está sujeita à mesma fluidez, como veremos no próximo capítulo.

Capítulo 3. – Política(s) de Identidade

'As from a star I saw, coldly and soberly, the separateness of everything. I felt the wall of my skin: I am I.'

Sylvia Plath, "Ocean 1212-W", *JPBD*

Maintenant je me cherche, et ne me trouve plus.

Racine, *Phèdre*, Ato II, Cena II

In the myth of your first death our deity

Was yourself resurrected.

Yourself reborn. The holy one.

Ted Hughes, "Suttee", *Birthday Letters*

3.1. Identidade(s)

Em "The Art of Fiction: An Interview", Ralph Ellison, quando questionado se a procura da identidade era o tema primordial da literatura norte-americana, respondeu: "It is *the* American theme" (177). A procura da identidade é, efetivamente, um tema fundacional, quer da literatura quer da cultura norte-americana. Note-se que a problematização da identidade era um dos focos do cânone da literatura norte-americana que viria a surgir com a Renascença Americana na obra de autores como Emerson, Thoreau, Hawthorne, Melville e Whitman, mas também na obra de Edgar Allan Poe e Emily Dickinson. A temática da identidade surgiria, novamente, com especial relevância, nos anos 50 e 60 em obras como *Invisible Man* de Ralph Ellison, *On the Road* de Jack Kerouac e *Herzog* de Saul Bellow, como manifestação de uma contracultura de transgressão face à América oficial, isto é, uma América cada vez mais materialista, militarizada e oprimida ideologicamente. Também em *The Bell Jar*, bem como na obra poética de Sylvia Plath, a identidade é um dos temas fundamentais. Assim, como consequência das ansiedades decorrentes da política da Guerra Fria e da cultura de gênero

conservadora que imperava nos Estados Unidos, a noção de identidade, quer individual quer coletiva, tornava-se cada vez mais contestada.

Mas o que é que constitui a identidade americana e qual o motivo da sua insistente disseminação na literatura norte-americana? Atentemos no seguinte passo de *The Bell Jar*:

Finally, a handsome, white-haired doctor came in and said he was the director of the hospital. Then he started talking about the Pilgrims and Indians and who had the land after them, and what rivers ran nearby, and who had built the first hospital, and how it had burned down, and who had built the next hospital, until I thought he must be waiting to see when I would interrupt him and tell him I knew all that about rivers and Pilgrims was a lot of nonsense. (*BJ* 179-180)

No momento citado da obra, a escritora retoma o tema da identidade americana numa alusão ao momento da conceção mítica do nascimento da América. Na origem e na descoberta do Novo Continente, a América era entendida como a Terra Prometida, isto é, um local sagrado, livre de perseguições, onde a liberdade seria providenciada aos dela necessitados. A América, profetizada por John Winthrop a bordo do Arbella, em 1630, como a “city upon the hill”, era sinónimo de um novo futuro para os colonizadores Puritanos – “Pilgrims” – que se viam a eles próprios como modelos de boas práticas. Neste preciso momento da história começa uma história de autoinvenção de uma nação e de uma identidade, fundada com um sentido de espaço, tempo e responsabilidade profética para com o mundo.⁴² O povo americano era, portanto, um novo povo excecional, numa nova terra e com um novo destino na história da humanidade, uma ideologia confirmada por pensadores como Crèvecoeur e Alexis de Tocqueville. Este sonho americano seria celebrado na Declaração de Independência, impregnada pelos valores do progresso e da razão do Iluminismo, segundo a qual os valores da vida, liberdade e

⁴² A retórica puritana e a forma como entendiam o seu propósito milenar, desígnio divino e o sentimento de missão, são tratadas de forma esclarecedora por Richard Ruland e Malcolm Bradbury em *From Puritanism to Postmodernism*, especialmente no capítulo intitulado “The Puritan Legacy”. Note-se, adicionalmente, que a retórica da Nova Inglaterra viria a influenciar valores que se secularizaram na cultura norte-americana, como informa Sacvan Bercovitch: “Early New England rhetoric provided a ready framework for inverting later secular values – human perfectibility, technological progress, democracy, Christian socialism, or simply (and comprehensively) the American Way.” (136).

independência seriam assegurados a todos os homens. Mas a confirmação do sonho americano nem sempre se verificou. Segundo o projeto expansionista para Oeste do continente, exaltado pela tese da fronteira de Frederick Jackson Turner, era no encontro primitivo entre o homem e a natureza que surgiria a verdadeira identidade americana. Contudo, este *Manifest Destiny* envolvia um violento e sangrento confronto, colocando o colonizador e a civilização em oposição ao selvagem e a *wilderness*.

Portanto, na origem da grande narrativa da identidade norte-americana, vemos como a história e religião se encontram em íntima relação. O tema da identidade é, então, retomando por Sylvia Plath com uma aparente leviandade quando refere na citação supramencionada o conflito entre “Pilgrims and Indians” e a disputa pela terra. Ainda que Esther Greenwood transparesça aborrecimento ao ouvir o diretor do hospital contar a história da disputa entre colonizador e colonizado, em *The Bell Jar* existe uma acentuada consciência da *performance* identitária a que os sujeitos se submetem dentro dos seus papéis sociais, algo que será explorado com maior detalhe ao longo deste capítulo.

De acordo com Judith Butler, a identidade é um instrumento de poder (*Gender* xxviii), algo que Enikő Bollobás, partindo da teoria da subjetividade tal como formulada por autores como Derrida, Foucault, Althusser, Kristeva e Butler, também confirma quando argumenta que o sujeito nunca está inteiramente livre, uno ou original (75). Por isso, também para Bollobás: “Subjects are, therefore, produced by power.” (75). Consequentemente, entendemos que a subjetividade, assim como a identidade, é uma construção operada a nível discursivo e performativo (Bollobás 12). Neste sentido, se anteriormente já tínhamos verificado que o gênero é uma construção, dependente das interseções raciais, de classe, étnicas, sexuais e regionais (Butler, *Gender* 4), também a identidade deve ser entendida como uma entidade não estável e constituída no tempo através de “stylized repetition of acts” (Butler, “Performative” 462). Atente-se que estes atos podem ser de conformidade ou subversivos: “It seems fair to say that certain kinds of acts are usually interpreted as expressive of a gender core or identity, and that these acts either conform to an expected gender identity or contest that expectation in some way.” (Butler, “Performative” 469-470). É necessário, por isso, destacar que para compreender a singularidade da identidade é preciso relacioná-la com a noção de gênero,

pois, como afirma Butler, estes são conceitos que estão interligados: “‘identity’ is assured through the stabilizing concepts of sex, gender, and sexuality” (*Gender* 23). Por outro lado, na definição de identidade, torna-se fulcral compreender o conceito de *performance* na sua dimensão linguística e teatral. Segundo Bollobás, a *performance*, um modo específico de *performatividade*, é caracterizada pela reprodução mimética das normas e ideologias que constroem o sujeito, enquanto que a *performatividade* em si mesma se caracteriza pela resistência às ideologias e pelo contributo de novas entidades discursivas para a construção do sujeito (21).

A ideologia é outra noção que deve estar presente na discussão da identidade, pois, como relembra Robin Peel a propósito da leitura de Marx e Foucault, é através do processo de aculturação que a pessoa adquire a sua subjetividade e que aprende a comportar-se dentro de uma classe ou grupos de poder (91). É durante este processo que o sujeito adquire a ideologia que irá moldar a sua noção de pessoa. Por isso, é conveniente falar em “identidades”, já que o sujeito vai experimentar vários papéis, comportamentos e *performances* que, no final, determinarão a sua subjetividade.

Como teremos oportunidade de analisar, no tratamento do tema da identidade em Sylvia Plath, os conceitos de *performatividade* e de *teatralidade* são altamente relevantes. Igualmente pertinente é analisar em *The Bell Jar* o tema da identidade segundo duas perspetivas díspares, mas complementares, isto é, a identidade individual e a identidade coletiva.

3.2. Identidade individual

Na abertura do primeiro capítulo de *The Bell Jar*, Esther Greenwood comenta:

I knew something was wrong with me that summer, because all I could think about was the Rosenbergs and how stupid I'd been to buy all those uncomfortable, expensive clothes, hanging limp as fish in my closet, and how all the little successes I'd totted up so happily at college fizzled to nothing outside the slick marble and plate-glass fronts along Madison Avenue. I was supposed to be having the time of my life. [ênfase minha] (BJ 2)

O leitor imediatamente compreende que a protagonista do romance sofre de um problema diagnosticado por David Holbrook como “an insubstantial identity” (16). Como já foi comentado anteriormente, em Esther predomina um sentimento de alienação e inadequação – “The trouble was, I had been inadequate all along, I simply hadn’t thought about it.” (BJ 72) – em relação à sociedade circundante, acentuado por traumas de infância e familiares. Aliado a este fator, há uma percepção de uma existência anterior, um “old self” (BJ 148), e um novo e atormentado ser que Esther não reconhece nos espelhos (BJ 108).

Enquanto a sociedade americana rejeita o sujeito com características similares às de Esther – “if I’m too tall and don’t know enough languages and haven’t been to Europe” (BJ 70) –, esta sente que Constantin, o intérprete russo, desvalorizaria essas particularidades e conheceria a sua verdadeira identidade: “he’ll see through all that stuff to what I really am.” (BJ 70). É por esta razão que Esther, na sua incessante procura do significado do que é ser mulher, vê na intérprete russa o tipo de identidade com o qual se poderia identificar. Contudo, na impossibilidade de ver a sua identidade substituída pela da jovem russa, Esther adota outras identidades, como já foi anteriormente explorado, como é o caso de Ee Gee (BJ 127) e Elly Higginbottom (BJ 11), e tenta dissociar-se dos códigos de conduta que pautavam a identidade social que tentara adquirir em Nova Iorque: “They [the expensive clothes] seemed to have a separate, mulish identity of their own that refused to be washed and folded and stowed.” (BJ 100). Todavia, esta tentativa de dissociação também ocorre ao nível do corpo. Quando considera cortar os seus pulsos, Esther não o faz por considerar que o seu objetivo não é matar o seu corpo físico, mas algo para além do corpo: “It was as if what I wanted to kill wasn’t in that skin or the thin blue pulse that jumped under my thumb, but *somewhere else, deeper, more secret, and a whole lot harder to get at.*” [ênfase minha] (BJ 142). Este outro local, mais profundo, mais secreto e de difícil acesso, é o seu “eu”, a sua identidade.

Numa analogia entre a identidade e um globo manuseado por Esther lê-se: “If I dropped it [the silver globe], it would break into a million little replicas of itself, and if I pushed them near each other, they would fuse, without a crack, into one whole again.” (BJ 176). Também Esther se vê como múltiplas pequenas réplicas de si própria, dividida

em várias identidades. Estas réplicas ora podem despedaçar-se, ora podem ser fundidas em unidade. O mesmo acontece no processo identitário. Esther é formada por várias identidades, como Jay Cee já anunciara – “She wants [...] to be everything.” (*BJ* 97) – e Esther confirmara – “If neurotic is wanting two mutually exclusive things at one and the same time, then I’m neurotic as hell.” (*BJ* 89-90) – cuja unidade está em constante ameaça. A analogia do globo leva-nos, portanto, a concluir, tal como menciona Holbrook: “identity is exceptional in that it can break into a thousand fragments, or reform into a whole.” (68).

No processo de reconstituição identitária, Esther Greenwood passa por diversos rituais de iniciação com vista à sua regeneração, ao seu “rebirth”. Um deles, como já analisamos anteriormente, é a ideia de purificação através de atos de purgação, como vomitar, uma experiência de quase-morte que reforça a sua existência: “I felt purged and holy and ready for a new life.” (*BJ* 44). Outro ritual está relacionado com a experiência de purificação através da água. Segundo Esther, em situações de nervosismo ou tristeza, é quando toma um banho de água muito quente que encontra espaço para meditar (*BJ* 18) e se encontrar. Curiosamente, é também no banho que Esther sente a sua subjetividade mais patente: “I never feel so much myself as when I’m in a hot bath.” (*BJ* 19). Após o encontro turbulento e de contornos sexuais com Lenny e Doreen, Esther decide tomar um banho purificante: “[...] I felt myself growing pure again. I don’t believe in baptism or the waters of Jordan or anything like that, but I guess I feel about a hot bath the way those religious people feel about holy water.” (*BJ* 19). Ainda que negue a dimensão religiosa relacionada com o banho, a verdade é que existe neste momento uma dimensão ritualística associada à experiência do batismo, uma reentrada num estado de purificação original. Por isso, no momento em que a sua absolvição ocorre, Esther vê as pessoas que tinham protagonizado os momentos traumáticos dessa mesma noite dissolverem-se, bem como a cidade de Nova Iorque, uma cidade considerada errática por excelência: “Doreen is dissolving, Lenny Shepherd is dissolving, Frankie is dissolving, New York is dissolving, they are all dissolving away and none of them matter any more. I don’t know them, I have never known them and I am very pure.” (*BJ* 19). Note-se que, para Esther, a experiência de pureza está intimamente relacionada com a experiência de virgindade, algo que foi

interiorizado pela ideologia. É por isso que, quando Esther descobre que Buddy Willard tivera um encontro sexual com uma empregada de hotel, a relação entre ambos se altera: “And that’s how Buddy had lost his pureness and his virginity.” (BJ 66). Esther considera que Buddy, tal como o resto da sociedade, finge respeitar um código de conformidade, pois para a comunidade: “pureness was the great issue.” (BJ 77).

Porque ao seguir o modelo de pureza, que até então achava como moralmente correto, não consegue encontrar sentido no mundo, Esther vai procurar subverter o modelo de pureza e tentar encontrar a sua identidade na concretização sexual. Neste sentido, Esther explica:

Ever since I’d learned about the corruption of Buddy Willard my virginity weighed like a millstone around my neck. It had been of such enormous importance to me for so long that my habit was to defend it at all costs. I had been defending it for five years and I was sick of it. (BJ 218)

Esther decide não se deixar definir pela sua virgindade, até então um peso na sua consciência que obstruía a noção de identidade feminina. Por isso, é com Irwin, o professor de matemática em Harvard, que Esther decide, calculadamente, perder a sua virgindade. Na sua primeira experiência sexual, Esther sofre uma hemorragia involuntária que, no entanto, a protagonista encara como um ritual de passagem ou uma tradição na definição da sua identidade como mulher: “It occurred to me that the blood was my answer. I couldn’t possibly be a virgin any more. I smiled into the dark. I felt part of a great tradition.” (BJ 219). Vemos, por isso, que, tal como menciona Holbrook, a identidade está intimamente ligada à proeza sexual (72).

Os rituais de passagem aqui descritos potenciam, novamente, a caracterização deste romance como um *Bildungsroman*, no sentido em que intensificam as etapas pelas quais Esther tem que passar no seu processo de maturação e na definição da sua identidade. Mas se, por um lado, os rituais aproximam Esther da sua individualidade, de seguida veremos como a personagem também depende do elemento performativo e teatral para simular a sua pertença à sociedade na qual se insere.

Na sua desesperada procura de um sentido de identidade, vemos como a individualidade de Esther, no encontro com o mundo real, colapsou. Por isso, em determinados momentos do romance, Esther manipula as situações, numa *performance* altamente convincente. Exemplo destes momentos é aquele em que a protagonista pretende abandonar as aulas de química, continuando ainda assim a frequentar as mesmas aulas, convencendo os professores da sua excecionalidade enquanto aluna: “I thought it was quite ingenious of me to suggest in on the chemistry course even after I’d changed over to Shakespeare. [...] several of the professors were touched by it. They took it as a real step in intellectual maturity.” (BJ 33-34). No entanto, Esther sabe que esta não passa de uma máscara utilizada na sua *performance* com vista à construção de uma identidade falsa: “I felt sorry for Mr Manzi. I felt like going down to him on my hands and knees and apologizing for being such an awful liar.” (BJ 35). Numa outra situação, aquela em que Esther descobre que Buddy padece de tuberculose, utiliza essa circunstância para justificar o facto de não querer começar de novo “the boring business of blind dates” (BJ 69). Ao invés, Esther, voluntariamente, adota a imagem da jovem corajosa e sofredora: “I simply told everyone that Buddy had TB and we were practically engaged, and when I stayed in to study on Saturday nights they were extremely kind to me because they thought I was so brave, working the way I did just to hide a broken heart.” (BJ 69). O fingimento torna-se, então, uma das principais formas de atuar na sociedade, algo que também pode ser comprovado pela recorrência no romance das vinte e três formulações que envolvem o verbo “to pretend” e as suas derivações gramaticais.

Devido à sua engenhosa capacidade de manipulação de diferentes situações, é possível estabelecer um elo entre Esther e Lady Macbeth, possivelmente a personagem feminina mais implacável e ambiciosa na obra shakespeariana.⁴³ A este propósito, Holbrook associa, através da linguagem, o impulso de morte de Esther relativamente à sua mãe, enquanto esta dorme, com o mesmo plano de assassinato do rei Duncan,

⁴³ A herança shakespeariana na obra de Plath e as inúmeras menções a Shakespeare nos seus diários foram já várias vezes analisadas. Veja-se também a observação de Schwartz e Bollas a propósito desta influência: “something of the eery feeling we get when we read *Hamlet*, *Lear*, *Othello* and *Macbeth*...emerges when we read Plath” (citado em Axelrod, *Words* 79).

orquestrado por Lady Macbeth e levado a cabo pelo seu marido (94). A semelhança é, de facto, notória, na análise comparada dos dois momentos. Em *The Bell Jar* lemos:

My mother turned from a foggy log into a slumbering, middle-aged woman, *her mouth slightly open and a snore ravelling from her throat*. [...] The piggish noise irritated me, and for a while it seemed to me that the only way to stop it would be to take the column of skin and sinew from which it rose and twist it to silence between my hands. [ênfase minha] (BJ 118-119)

E em *Macbeth*: “Methought I heard a voice cry ‘Sleep no more; / Macbeth does murder sleep, the innocent sleep, / Sleep that knits up the *ravelled* sleeve of care” [ênfase minha] (2.2.34-36).

Por outro lado, a noção de teatralidade, ainda que mais evidentemente manifestada na poesia, está também muito presente no romance. É neste sentido que, no momento em que se deixa seduzir por Irwin, Esther comenta: “I decided to practise my new, normal personality on this man” (BJ 216). A sua nova personalidade, ou nova identidade, é a de uma Esther ainda internada em Belsize, mas a caminho da sua reinserção na sociedade e em busca da sua normalização em função dos ditames sociais. No entanto, existe a consciência de que a sua “normal personality” é algo que tem de ser trabalhado ou praticado, que não lhe é instintivamente natural e é, neste sentido, performativo.

A noção de *performance* é crucial para a análise de poemas-chave na obra de Sylvia Plath, como é o caso do icónico poema “Lady Lazarus” (CP 244-247). O poema, cujo enredo é de vingança, com claros ecos de T. S. Eliot, Coleridge e Baudelaire, recorre à mitologia bíblica de Lázaro, aquele que depois de quatro dias morto foi ressuscitado por Jesus. No entanto, no poema, o leitor depara-se com uma versão feminina deste mito, em rebelião contra a masculinidade opressiva aqui representada pelo “Herr Doktor”, “Herr Enemy” e “Herr God, Herr Lucifer”. Lady Lazarus é uma figura alegórica que encena o espetáculo dela própria, assumindo diversos papéis, como opina Britzolakis (*Mourning* 155): a atriz, a prostituta e a mulher mecânica. A noção de *performance* e audiência estão, portanto, presentes neste poema cuja protagonista prepara um “strip tease” para uma “peanut-crunching crowd”. Sylvia Plath convoca um “espetáculo do medo”, uma expressão utilizada por Roland Barthes no texto intitulado “Strip-Tease”, onde o autor

argumenta a propósito desta prática: “[...] como se o erotismo se reduzisse, aqui, a uma espécie de terror delicioso, de que basta anunciar os signos rituais para provocar, ao mesmo tempo, a ideia de sexo e o seu esconjuro.” (“Strip-Tease 211). Também em “Lady Lazarus” existe um terror enquadrado neste espetáculo voyeurístico que conjuga sexo e morte. Assim, como argumenta Mário Avelar a propósito de “Daddy”, há também na morte encenada em “Lady Lazarus” uma “intenção dramática na qual o tempo se insinua: o tempo enquanto ciclo – um ciclo de dez anos – para uma reunião, a tentativa de suicídio. Após essa tentativa de reunião, o sujeito ganha uma nova identidade [...]” (Avelar, *Rosto Oculto* 203). Em “Lady Lazarus”, existe a mesma relação cíclica e temporal, pois o eu poético, a propósito do espetáculo da morte, enuncia – “The first time it happened I was ten / It was an accident” – para depois confessar – “The second time I meant / To last it out and not come back at all.” – e, finalmente, – “And I a smiling woman. / I am only thirty.”. Agora que um novo ciclo se aproxima, também uma nova oportunidade de reencontro com uma nova identidade surge. Porém, a possibilidade da “inexistência de uma real transformação a nível da identidade” (Avelar, *Rosto Oculto* 206) coloca-se quando o sujeito poético afirma: “Nevertheless, I am the same, identical woman.”. A morte é, banalmente, encarada como uma arte, para a qual a protagonista do poema é especialmente vocacionada, o que implica um “theatrical comeback”. No final do poema, o mito do renascimento da fénix é convocado, uma informação que é avançada pela introdução ao poema preparada por Sylvia Plath numa leitura da BBC: “The speaker is a woman who has the great and terrible gift of being reborn. The only trouble is, she has to die first. She is the Phoenix, the libertarian spirit, what you will. She is also just a good, plain, very resourceful woman.” (CP 294). Assim, o sujeito poético encontra-se com a experiência da morte e renasce metamorfozado, surgindo das cinzas, agora preparado para se afirmar como um novo “eu”, em pleno controlo sobre a estrutura patriarcal: “Out of the ash / I rise with my red hair / And I eat men like air”.

Características como as que acabamos de analisar em “Lady Lazarus” como o artifício, a *performance*, a experiência do excesso e a associação da perfeição estética com a morte, permitem estabelecer uma ligação entre os últimos poemas de Plath e a iconografia Decadentista, tal como avançado por Britzolakis (*Mourning* 137). A crítica

mostra como em “A Birthday Present” (CP 207) existem resquícios da história de Salomé, a heroína da Decadência do *fin de siècle*, e São João Baptista, através do tópico da decapitação, e como no poema “Kindness” (CP 269-270) o sujeito poético se alinha com o mesmo movimento artístico através do uso da iconografia das joias, rosas, fontes ou sangue (Britzolakis, *Mourning* 131). Outros poemas parodiam o corpo feminino como alvo de escrutínio e espetáculo e apoiam-se em identidades altamente sexualizadas para subverter esta exploração. É o caso de poemas com contornos eróticos que apontam para a experiência da transcendência como, por exemplo, “Fever 103°” (CP 231-232), onde se combina uma ideia de pureza – “I am too pure for you or anyone. / Your body / Hurts me as the world hurts God” – com a manifestação de uma experiência orgásmica e com referências a prostituição – “My selves dissolving, old whore petticoats”. “Ariel” (CP 239-240) é um exemplo similar, onde o processo autoerótico se torna explícito nos seguintes versos e na imagem do galope imparável de Ariel, a “God’s lioness”: “Something else / Hauls me through air — / Thighs, hair; / Flakes from my heels. / White / Godiva, I unpeel —”.⁴⁴

O ritual último de regeneração identitária em *The Bell Jar* é também ele uma *performance*, no sentido em que Esther Greenwood procura reproduzir mimeticamente as normas e ideologias de definição do sujeito dos anos 50. Quando, após a hemorragia desencadeada pelo ato sexual, Esther é assistida no hospital e o médico diz saber de onde vem o seu problema, Esther questiona-se: “But can you fix it?” (BJ 223). Mas consertar o quê? Será que falamos apenas da hemorragia, ou de algo mais profundo, de um problema que, na verdade, está subjacente desde o início da narrativa? O narrador de *The Bell Jar* habituou já o seu leitor a questionar a aparente simplicidade das suas asserções. E também aqui há algo a resolver para além da mera hemorragia. Quando o médico, em jeito jocoso, responde – “Oh, I can fix it, all right.” (BJ 223) –, podemos já antecipar que o processo de regeneração de Esther está em curso. No momento imediatamente a seguir, Esther pronuncia a sua vontade de se dissociar de Joan (BJ 224), momentos antes de saber

⁴⁴ Ao intitular o seu poema “Ariel”, Plath teria, certamente, em mente a personagem Ariel, o espírito do ar, de *The Tempest* de William Shakespeare. No entanto, Robin Peel alerta para a pluralidade de significados que a palavra poderia conter no Outono de 1962 (41). Entre os mais relevantes, Ariel era também o nome de um satélite de telecomunicações anglo-americano e, ainda, o nome do cavalo de Sylvia Plath em *Devon*.

da sua morte. É após a morte do seu duplo, como analisamos no capítulo anterior, que Esther está preparada para reunificar a sua individualidade, regenerar a sua identidade e enterrar o seu “old self”.

No início do capítulo vinte, o último do romance, existe, por isso, uma retórica de recomeço, um reinício do processo identitário de Esther convocado pela seguinte afirmação: “In one way it seemed a small thing, starting, after a six months’ lapse, where I had so vehemently left off.” (BJ 226). No entanto, para começar de novo e ser aceite na sociedade, Esther terá de imitar determinados comportamentos. Por isso, enquanto espera pela entrevista de avaliação que lhe trará a sua liberdade e confirmação da sanidade mental, Esther encena um último espetáculo ritual: “My stocking seams were straight, my black shoes cracked, but polished, and my red wool suit flamboyant as my plans. Something old, something new ...” (BJ 233). Esther tenta convencer a equipa médica através da sua *performance* que está num estado psicológico de sanidade, de acordo com os padrões de “normalcy”. Esther fá-lo através dos elementos que outrora a tinham feito duvidar da sua individualidade, nomeadamente, a aparência e o vestuário, pois esses são os códigos de conformidade que Esther terá de imitar para ser socialmente aceite. Mas, logo de seguida, Esther profere um comentário informando o leitor que o passo anterior não passara de uma *performance*: “But I wasn’t getting married.” (BJ 233). O último pensamento de Esther ao qual temos acesso diz respeito à necessidade da existência de rituais, mais especificamente: “a ritual for being born twice – patched, retreaded and approved for the road.” (BJ 233). Tal como na poesia, mais especificamente em “Lady Lazarus”, Esther invoca o ritual do renascimento do sujeito ou da regeneração identitária, isto é, da possibilidade de começar de novo.

Depois de ter sido exposta a determinadas provações, Esther resistiu e, no final do romance, vemos como o seu processo de maturação foi alcançado. Esther encontra-se agora livre: “I was perfectly free” (BJ 232). Assim, a personagem principal aprende que os obstáculos que pautaram o seu passado são agora parte da sua experiência, que lhe permitirão retirar aprendizagens para o seu futuro:

I remembered everything. I remembered the cadavers and Doreen and the story of the fig-tree and Marco’s diamond and the sailor on the Common and Doctor Gordon’s wall-eyed

nurse and the broken thermometers and the negro with his two kinds of beans and the twenty pounds I gained on insulin and the rock that bulged between sky and sea like a grey skull. Maybe forgetfulness, like a kind snow, should numb and cover them. But they were part of me. They were my landscape. (*BJ* 227)

Esther renasce, por isso, como uma nova mulher, com uma nova identidade. Mas as suas dúvidas quanto à sociedade circundante mantêm-se e a protagonista está consciente de que, no curso da sua vida, será de novo colocada perante dificuldades. Por isso, Esther retoma a metáfora que dá título ao romance para concluir que a campânula de vidro, que agora se levantou, pode a qualquer momento voltar a atormentá-la: “How did I know that someday – at college, in Europe, somewhere, anywhere – the bell jar, with its stifling distortions, wouldn’t descend again?” (*BJ* 230).⁴⁵

A afirmação última e mais convicta da identidade acontece pela linguagem e pela repetição. Imitando o som dos batimentos cardíacos, sinónimo de vida e existência, Esther profere: “I am, I am, I am.” (*BJ* 233). Como refere Bollobás, o primado da linguagem consiste em providenciar a possibilidade da subjetividade, logo é na frase que o “eu” se constitui como sujeito (75). É por isso que Esther se constitui no exercício da linguagem como um sujeito, portador de individualidade. Ao contrário do que acontecera no capítulo treze, quando Esther profere – “I am I am I am.” (*BJ* 152) –, o novo reitar da individualidade é pausado e assertivo. Note-se que o anterior “I am”, sem vírgulas, acontecera no seguimento de uma tentativa de suicídio, pelo que o bater do coração, nesse momento, equivalera à arritmia nociva e desesperada provocada pelo seu estado de espírito. No final do romance, Esther assume controlo da sua mente, alcançando uma posição de poder sobre si mesma que lhe permite definir a sua identidade.

Conclusivamente, vemos que Sylvia Plath inventa diferentes sujeitos poéticos numa combinação de identidades performativas e encenadas teatralmente. De acordo com Christina Britzolakis, Plath apropriou-se destas identidades fraturadas pelo facto de ela própria experimentar diferentes papéis, ou seja, a mulher como poeta, esposa, mãe e

⁴⁵ A imagem da campânula de vidro surge ao longo da obra de Plath de diversas formas como, por exemplo, acontece no poema “The Arrival of the Bee Box” onde se exprime a mesma ideia de presença ou ausência associada ao “bell jar”: “The box is only temporary”.

consumidora de uma determinada cultura (*Mourning* 140). Por isso, na poesia e na narrativa, vemos como existe a consciência da necessidade de seguir determinadas convenções sociais que regulam a individualidade, daí a necessidade de uma *performance*. Por outro lado, vemos como existe uma resistência à ideologia predominante na formação do sujeito. Por isso, quer na poesia, quando subverte a noção mitificada de feminilidade, quer na narrativa, na reação de Esther contra a ideologia de conformidade, existe *performatividade*. Por último, Plath explora a possibilidade de a identidade ser pura “invenção” – uma palavra chave para o processo de construção identitária americana.

3.3. Identidade coletiva

Em resposta a uma questão colocada numa aula de assuntos governamentais no Smith College, que indagava se a condenação dos líderes do partido comunista entrava em colisão com a primeira e quinta emenda da Constituição, Plath respondeu:

...if American ideals of democracy are not secure enough, vital enough, to stand up against propaganda, they deserve to fall under Communist domination. What we *need* is a remedy for our seeming hypocrisy (e.g. Civil Rights legislation) so that none of our minorities will feel the need to support another ideology. (citado em Rose, *Haunting* 111)

Plath alerta aqui para questões fulcrais, principalmente tendo em conta o contexto da política internacional durante a Guerra Fria, inserida na temática da identidade nacional. Em primeiro lugar, Plath alude à falibilidade do sistema político norte-americano, alegando que é devido ao enfraquecimento dos valores fundacionais e à falta de coesão interna que se geram falhas no sistema político, falhas estas que possibilitam o avanço estratégico do inimigo ideológico. Estas falhas explicam que determinadas “minorias”, que não se sentiam representadas nos valores praticados, procurassem soluções noutras ideologias. Por outro lado, e mais importante ainda, denuncia o problema da hipocrisia na sociedade americana.

À hipocrisia da vida no subúrbio americano, juntamos a falsidade de Buddy Willard e do *double standard* que pautava a ideologia de género, a máscara da pureza

numa sociedade promíscua, a insensibilidade no tratamento da classe médica às parturientes ou aos pacientes com distúrbios psicológicos, a cultura do consumismo desmesurado incentivado pelas revistas de moda e pelo mundo da publicidade, a indiferença pela eletrocussão de dois alegados espiões. Estes são alguns dos temas que já foram analisados nesta dissertação e que são retratados em *The Bell Jar*. A sociedade americana dos anos 50 tornara-se cínica e desumana, um comportamento que por osmose também começa a afetar Esther em Nova Iorque: “I felt wise and cynical as all hell” (*BJ* 7). Como comenta Britzolakis: “The 1950s version of the American Dream is seen as a façade of public affirmation pasted over an amnesiac void.” (*Mourning* 37).

Por sua vez, Jane Sherron De Hart explica a propósito da identidade nacional americana: “[...] what we have heretofore regarded as a unique Cold War phenomenon was in fact part of the larger, *ongoing process of defining America*. [...] That the Cold War has given way to the culture wars suggests how problematized the very meaning of America has once more become.” [ênfase minha] (128). A América parece surgir sempre como um trabalho em curso, nunca devidamente terminado e constantemente problematizado. Também segundo De Hart, a noção de identidade nacional pressupõe a existência de uma consciência comum de comunidade que nos tempos correntes é associada aos limites territoriais de um estado-nação (141). Porém, na opinião supramencionada de Plath, concluímos que o que faltava à identidade coletiva americana era a própria consciência de comunidade comum, pois a ideologia da contenção afetara os cidadãos, não apenas a nível individual, mas também a nível coletivo.

Falar sobre identidade coletiva em Sylvia Plath significa também rever a sequência de poemas conhecida como “Bee Poems”. Estes são poemas escritos em outubro de 1962, em Devon, num momento em que Sylvia Plath e Ted Hughes se propunham criar laços com a comunidade local. A experiência é relatada nos diários de Plath (*J* 656-659) e nas cartas que trocou com a sua mãe: “Today, guess what, we became *beekeepers!*” (*LH* 457). A temática da apicultura tinha já anteriormente sido explorada na sua poesia em poemas como “The Beekeeper’s Daughter” (*CP* 118), que explora as relações de poder entre pai e filha, utilizando as abelhas, a especialidade académica do seu pai, Otto Plath, como metáfora. A relação conturbada com a memória do seu pai é

facilmente reconhecida nos seguintes versos do poema: “maestro of bees, / You move among the many-breasted hives, / My heart under your foot”.

Os poemas que integram os “Bee Poems” são, no entanto, poemas que, ainda que explorem as relações de poder, extrapolam o sentido familiar.⁴⁶ Estes são poemas que se constroem numa ambivalência entre poder e medo. Tal como argumenta Holbrook, há nestes poemas uma percepção de um mundo em terror ou apreensão, mas, ao mesmo tempo, existe neles esperança e uma estranha sensação de regozijo (213). Britzolakis relembra que a colmeia é uma figura clássica da *polis*, de uma sociedade hierarquicamente ordenada (*Mourning* 96), uma alusão que Plath também cria em “The Arrival of the Bee Box” (CP 212-213) quando se menciona: “It is like a Roman mob, / Small, taken one by one, but my god, together!”. A colmeia parece, então, simbolizar a sociedade tecnocrática ideal, livre de conflito e onde o trabalho está estruturalmente dividido. Estes são, por isso, poemas onde podemos estudar a relação entre a coletividade como metáfora da identidade nacional.

O poema “The Bee Meeting” (CP 211-212) começa com uma questão: “Who are these people at the bridge to meet me? They are the / villagers —”. Somos imediatamente apresentados a uma comunidade que inclui um “rector”, “midwife”, “the sexton” e “the agent for bees”. Sabemos que os “villagers” procuram caçar a abelha-mestra desta colmeia, mas a “queen bee” esconde-se: “Is she hiding, is she eating honey? She is very clever.”. Se, por um lado, a abelha-mestra é aqui investida de poder, por outro, o sujeito poético, que vai ao encontro aos habitantes da comunidade, encontra-se numa posição de clausura, receio e desvantagem: “I have no protection, / And they are all gloved and covered, why did nobody tell me?”. À medida que o poema avança entendemos que as identidades individuais começam a dissipar-se – “Which is the rector now, is it that man in black? / Which is the midwife, is that her blue coat?” – para formarem uma única identidade coletiva: “Their smiles and their voices are changing.”. A comunidade pretende que o mesmo aconteça com o sujeito poético e, por isso, sujeitam-no a um ritual vestindo-o com um “Italian hat” e um véu preto que o torna um deles: “they are making

⁴⁶ Na impossibilidade de tratar individualmente a complexidade de cada poema, destaco que os poemas que integram esta sequência são os seguintes: “The Bee Meeting”, “The Arrival of the Bee Box”, “Stings”, “The Swarm” e “Wintering”.

me one of them.”. As pessoas individuais perderam as suas identidades e fazem agora parte de uma comunidade, mas esta pertença ao grupo parece ameaçar a existência do sujeito poético que não se sente seguro: “I cannot run, I am rooted”. O ritual executado pela comunidade implica desintegrar o enxame – “The villagers are moving the virgins” – e, terminado este rito, os habitantes desvinculam-se dos seus “disguises”, apertam as mãos, deixando no sujeito poético um sentimento de exaustão – “I am exhausted –, imobilidade – “Pillar of white” – e morbidez: “why am I cold.”.⁴⁷ O poema torna-se, então, representativo de um sentido de ameaça que é comum a uma comunidade. Há uma tentativa de combater uma comunidade através da aniquilação ou desmembramento do enxame que é composto pela individualidade de cada abelha, e existe um sujeito que receia ser integrado nessa mesma comunidade, mas que, por força de rituais, é obrigado a pertencer à mesma ideologia.

“Stings” (CP 214-215) pertence à mesma sequência dos “Bee Poems”. Trata-se de novo de um poema sobre a procura da identidade individual na relação com a coletividade. Neste poema, o sujeito poético retira o mel depositado na “honey-machine”, na colmeia, que se abre na primavera. Este processo produz receio no sujeito poético – “Brood cells gray as the fossils of shells / Terrify me, they seem so old.” –, mas, eventualmente, este medo é ultrapassado e o sujeito poético passa a estar numa posição de poder: “It is almost over. / I am in control.” Durante o processo de extração, o sujeito poético e o homem que o acompanha nesta tarefa procuram a abelha-mestra da colmeia, – “Is there any queen at all in it?” –, pois existe a consciência de que a sobrevivência da

⁴⁷ No artigo ““I desire the things which will destroy me in the end”: o fim do/no mundo em Sylvia Plath” defende-se a existência, neste poema, de um ritual de morte e de um rito sacrificial segundo o qual o sujeito poético se associa à mulher de Lot. Esta interpretação complementar ajuda a entender as últimas estrofes do poema:

“Na última estrofe do poema, o sujeito poético torna-se num “Pillar of white” em associação à mulher de Lot que, em Génesis 19:26, se transformou num pilar de sal após ter olhado para trás, para Sodoma, contra o aviso dos anjos. Ao retomar o universo bíblico de Sodoma e Gomorra, Plath opta pela exploração da destruição por excelência. Também a personagem do poema não consegue correr sem a tentação de olhar para trás. Assim, o sujeito poético afirma: “I cannot run, I am rooted,” e ainda: “I could not run without having to run forever”; concluindo, “I am exhausted, I am exhausted ———/ Pillar of white in a blackout of knives”. Se a mulher de Lot se transforma num bloco de sal, a personagem do poema de Sylvia Plath conclui sentir-se fria num caixão branco, ou seja, morta.” (Correia 34-35)

colmeia depende da sua existência. E é porque o sujeito poético se apercebe da fragilidade desta colmeia, cuja abelha-mestra perdeu a sua vitalidade – “If there is, she is old, / Her wings torn shawls, her long body / Rubbed of its plush —/ Poor and bare and unqueenly and even shameful” – que o eu poético está em posição de ganhar poder sobre a coletividade, pois o enxame, sem liderança, tornou-se ele próprio um grupo de “unmiraculous women / Honey-drudgers”.

No final do poema, o surgimento de uma terceira pessoa – “A third person is watching / He has nothing to do with the bee-seller or with me.” – espoleta a fúria das abelhas que o atacam, picando-o e, conseqüentemente, morrem: “The bees found him out, / Molding onto his lips like lies, [...] They thought death was worth it, [...]”. Finalmente, a abelha-mestra, anteriormente desaparecida, surge na penúltima estrofe e agora, mais triunfante do que nunca, liberta-se do seu mausoléu num voo em direção ao céu num momento de renascimento:

They thought death was worth it, but I
Have a self to recover, a queen.
Is she dead, is she sleeping?
Where has she been,
With her lion-red body, her wings of glass?

Now she is flying
More terrible than she ever was, red
Scar in the sky, red comet
Over the engine that killed her —
The mausoleum, the wax house.

Vemos retomar o mito do renascimento após o contacto com a morte, pois a abelha-mestra, que tinha estado desaparecida ou, possivelmente, morta, volta a assumir a sua identidade e a ocupar uma posição de poder. Christina Britzolakis opina que no seu voo de contornos apocalípticos e destrutivos, a abelha-mestra assemelha-se a outras figuras icónicas de poder feminino na obra de Plath, nomeadamente, a Clitemnestra no poema “Purdah” (CP 242-244), o demónio vingativo de “Lady Lazarus” (CP 244-247) e a

“God’s lioness” de “Ariel” (CP 239-240) (Britzolakis, *Mourning* 98). No entanto, alerta que o poder desta abelha-mestra é enganador visto que, apesar do seu “lion-red body”, o seu voo depende das frágeis asas de vidro e que a imagem convocada no poema da cicatriz vermelha no céu sugere vulnerabilidade, ao invés de uma afirmação triunfal do ser (Britzolakis, *Mourning* 98).

Finalmente, os “Bee Poems” podem ser lidos como uma parábola de autoafirmação feminina por representarem uma sociedade matriarcal, ainda que autoritária. Para além disso, são poemas que, inteligentemente, negam a noção de uma identidade estável do sujeito e relembram-nos de que o sentimento de vulnerabilidade faz parte do processo de construção do sujeito. Por último, recordam-nos que em sociedade não vivemos isolados, isto é, na coletividade vivemos uns em função dos outros, uma analogia propiciada pela relação entre abelha-mestra, enxame e colmeia. É neste sentido que Holbrook argumenta: “the queen bee is ‘female element being’, while the swarm represents her kind of identity – composed of fragments of ‘male doing’, which is ‘the mind of the hive’, can be manipulated, and threatens to implode.” (212). Porém, ainda que exista uma lógica de inclusão do elemento masculino nos poemas, no último poema desta sequência, “Wintering” (CP 217-219), que Plath, curiosamente, escolhe para encerrar *Ariel*, os homens foram excluídos: “The bees are all women, / Maids and the long royal lady. / They have got rid of the men, The blunt, clumsy stumblers, the boors. / Winter is for women —”.

A América de *The Bell Jar* é o retrato de uma imersão numa sociedade do consumo, representada pelos chapéus de Hilda, o diamante de Marco, por “uncomfortable, expensive clothes” (BJ 2) e “free advertising” (BJ 3). Esta é uma sociedade desvirtuada dos seus valores, onde o sucesso se tornou um fim em si mesmo e onde a identidade, como argumenta Britzolakis: “had become dependent upon the approval and admiration of an audience, a condition exacerbated by advertising and popularized psychoanalysis.” (*Mourning* 15). Esta é uma América do espetáculo. No entanto, no final do romance há uma nostalgia pela identidade americana original, puritana, quando Esther se refere de novo ao médico que a instruíra sobre “the rivers and the Pilgrims” (BJ 234). Esta alusão,

por surgir de novo no penúltimo parágrafo do romance, não parece aleatória. Ainda que no final se ofereça a possibilidade de um futuro para Esther e para a sociedade aqui representada, a identidade americana caracteriza-se por não abandonar esta retórica do passado e o sonho inicial dos primeiros colonizadores.⁴⁸ Este é o sonho também espelhado no texto de Sylvia Plath “America! America!”, onde a escritora lamenta a distorção do sonho americano e retoma a ética puritana de autodisciplina e da ética laboral: “After all, we could be anybody. If we worked. If we studied hard enough. Our accents, our money, our parents didn’t matter.” (*JPBD* 35).

Em *The Bell Jar*, Esther procura a sua identidade americana, mas sente-se uma “outsider”, em parte porque também ela é uma mistura de identidades díspares: “My mother spoke German during her childhood in America and was stoned for it during the First World War by the children at school. My German-speaking father, dead since I was nine, came from some manic-depressive hamlet in the black heart of Prussia.” (*BJ* 30). Consequentemente, Esther, que não domina o idioma dos seus pais, não sabe quem é ou qual o seu papel nesta América. Esther precisa de encontrar a sua voz. O mesmo conflito entre identidade e linguagem ocorre no poema “Daddy”, onde o sujeito poético parece procurar o seu “Ich, ich, ich, ich” mas, na impossibilidade de encontrar a sua identidade, fica desprovido da sua fala – “I could hardly speak” – e, por isso, parece encontrar a solução para o terror da sua crise identitária na assimilação com o judaísmo:⁴⁹

An engine, an engine
Chuffing me off like a Jew.
A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.
I began to talk like a Jew.
I think I may well be a Jew.

⁴⁸ Veja-se, a este propósito, o comentário de Bigsby sobre a relação da América com o seu passado, o futuro e as expectativas milenares: “Many had expected the millennium to precipitate apocalypse, to mark the passing of the American Century. In the end the gestation of disaster lasted nearly a full nine months longer but when it came it went far further than the fear that computers would reset their internal clocks to 1900, though America’s future has always tended to be seen in terms of its past, with references to a dream first dreamt centuries ago and to a frontier closed for more than a hundred years.” (5).

⁴⁹ Para mais reflexões sobre a legitimidade do uso da metáfora e da comparação na construção do poema “Daddy”, recomenda-se, por exemplo, a leitura do artigo intitulado “Daddy” de Jaqueline Rose.

Por último, compreendemos que Esther Greenwood, bem como as outras identidades criadas na obra poética de Plath, funcionam como metonímia de uma nação. Da mesma forma que Esther se encontra perdida na América da Guerra Fria, também o próprio país se encontrava numa crise identitária, pois, como argumenta Jane Sherron De Hart, é em momentos de crise, quando a nação se sente ameaçada, que é necessário reafirmar a identidade nacional (143). Se a nível nacional a ideologia impunha aos seus cidadãos uma política de conformidade que aos poucos começava a ser contestada, a nível internacional o papel militar dos Estados Unidos da América era também cada vez mais questionado. Esta ansiedade teve como consequência uma progressiva problematização da identidade nacional. No entanto, torna-se necessário ressaltar que a identidade coletiva, tal como a individual, não é uma entidade estanque, mas sim fluída e em constante processo de construção, como clarifica Christopher Bigsby: “America is always in the making.” (12). Esta reafirmação da identidade é todavia um ritual importante, especialmente para um país como os Estados Unidos da América, pois, como vimos no início deste capítulo, a identidade é um instrumento de poder sobre os sujeitos e é, ainda, um mecanismo de consolidação de soberania sobre os outros estados, no caso aqui em análise, sobre a União Soviética.

A grande proeza de Esther Greenwood, tal como a de Hester Prynne e a da América, está na sua capacidade de transformação.⁵⁰ O final aberto de *The Bell Jar* não nos permite extrair muitas conclusões quanto ao futuro de Esther. No entanto, a estrutura cíclica da narrativa conduz-nos novamente ao início do romance, quando, no capítulo um, Esther comenta a propósito dos presentes oferecidos pelas empresas de publicidade: “For a long time afterwards I hid them away, but later, *when I was all right again*, I brought

⁵⁰ Repare-se na inegável coincidência dos nomes das duas personagens. Ao que tudo indica, o objetivo de Sylvia Plath quando delineava a personagem Judith Greenwood, que viria a ser substituída por Esther Greenwood, era fazer desta personagem um “statement of the generation” (J 289). Por sua vez, Hester Prynne, uma das mais importantes protagonistas da história da literatura norte-americana, é também ela própria um modelo para a geração puritana ficionalizada em *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne e exemplo da capacidade de transformação. Esta complexa personagem passa de adúltera a heroína no decorrer da narrativa. Note-se, para além disso, que no plano de conceção do seu romance *The Falcon Yard*, cuja produção parece não ter sido concluída, Sylvia Plath enfatizava a capacidade de transformação como um dos objetivos a ser alcançado na narrativa, sublinhando, ainda, a influência da retórica puritana no seu desenvolvimento: “What is my voice? Woolfish, alas, but tough. Please, tough, without any moral other than that growth is good. Faith too is good. I am too puritan at heart.” (J 315).

them out, and I still have them around the house. I use the lipsticks now and then, and last week I cut the plastic starfish off the sunglasses case for the *baby* to play with.” [ênfase minha] (BJ 3). Concluímos, portanto, que após um período conturbado na vida de Esther, a narrativa avança para um momento posterior durante o qual a personagem se encontra já recuperada. Para além disso, Esther é agora mãe de um bebé, o que demonstra que ultrapassou a sua resistência à experiência da maternidade, o que não quer dizer, obrigatoriamente, que ela se tenha conformado à ideologia da domesticidade, aliás como Sylvia Plath nunca o fez.

Tal como Esther, também a América se vai transformando e adaptando às suas novas circunstâncias, mesmo quando sobre ela pairam “question marks” (BJ 233). Por isso, conclui-se que a identidade é algo que se constrói e não algo que se pode consertar, ou melhor, “fix” (BJ 223). A identidade americana é, por isso, autoinvenção, ou “work in progress”, uma *tabula rasa* à espera de ser preenchida, não fosse esta uma sociedade “born out of imagined possibilities” (Bigsby 12).

Considerações finais

*So we beat on, boats against the current,
borne back ceaselessly into the past.*
F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*

A 19 de março de 2014 a Rússia anexava a Crimeia, um território ucraniano desde 1954 e uma república autónoma desde 1991. Desde então se vinha anunciando um possível retorno a um ambiente de Guerra Fria, agudizado à medida que o ano de 2016 terminava. No final desse mesmo ano, as forças militares russas bombardeavam Aleppo, com vista a manter Bashar al-Assad no poder, uma posição contrária à dos Estados Unidos da América, que, com a administração de Barack Obama, defendia o afastamento do presidente sírio. Seguiam-se ameaças de testes com armamento nuclear por Vladimir Putin e provocações de Nikolai Pankov, vice-ministro da Defesa russo, que equacionava a reabertura das bases militares em Cuba e no Vietname, voltando a lembrar o episódio da Crise dos Mísseis de Cuba. No dia 29 de dezembro de 2016, Barack Obama aplicava sanções a entidades russas em solo americano, eram fechados serviços de inteligência e diplomatas russos eram obrigados a abandonar os Estados Unidos da América como retaliação pela alegada interferência nas eleições presidenciais de 2016 que originou a vitória de Donald Trump, em detrimento da candidata democrata Hillary Clinton. As represálias do Ministro dos Negócios Externos russo, Sergei Lavrov, não tardaram, pelo que, no espaço de setenta e duas horas, diplomatas e empresas americanas eram expulsos da Rússia. Entretanto, em setembro de 2017, o líder da Coreia do Norte, Kim Jong-un, experimentava mísseis balísticos intercontinentais, despertando de novo um clima de instabilidade no palco internacional. A cadeia de reações de represálias mútuas, um comportamento típico de Guerra Fria, nunca estivera tão viva desde a queda do muro de Berlim.

“To the person in the bell jar, blank and stopped as a dead baby, *the world itself is the bad dream.*” [ênfase minha] (BJ 227), lê-se nas últimas páginas de *The Bell Jar*, um romance baseado num período temporal específico, mas cujos temas culturais, políticos e sociais são universais e pertinentes na atualidade. Atente-se que na América do pós-11

de setembro, a ameaça de ataque tornou-se tão iminente, comum e escondida como era então a ameaça comunista durante os anos 50 e 60. Contudo, este sentimento de ameaça não é localizado no tempo, mas persiste ainda num mundo cada vez mais geopoliticamente organizado em função de *performances* militares, encenadas para a audiência mundial. A política assume, portanto, a forma de espetáculo. E a América, reiterando a sua identidade nacional, assume o seu papel como um país-ator e polícia do mundo no palco internacional.

Robin Peel argumenta a propósito da relevância da Guerra Fria na obra de Plath: “*The Bell Jar* and the *Ariel* poems are not “about” the Cold War. But, it needs reiterating, neither are they not about it.” (227). Contudo, nesta dissertação propus-me analisar *The Bell Jar* como um romance político ambientado na América da Guerra Fria. É um romance sobre os efeitos da guerra na nação e dos efeitos dessa mesma nação sobre os sujeitos. É um romance sobre poder e violência. Sobre o poder que é praticado sobre o sujeito, marcando a sua individualidade e impondo-se sobre a sua noção de identidade, como Foucault explica a propósito da relação entre poder e sujeito (“Power” 331). A pessoa torna-se assim sujeita e sujeito, nas duas aceções da palavra: “subject to someone else by control and dependence, and tied to his own identity by a conscience or self-knowledge.” (Foucault, “Power” 331). Para além disso, com a análise de *The Bell Jar*, compreendemos que as relações de poder não podem ser reduzidas ao estudo das instituições por denominação “políticas”, pois se, como argumenta Foucault, as relações de poder estão radicadas numa rede de relações sociais, as políticas extravasam o significado institucional e passam a estar presentes no nosso dia a dia. (Foucault, “Power” 345).

Esta é também uma dissertação que pretendeu demonstrar que o conceito de privacidade não passava de uma ilusão. Repetidamente vimos como a retórica da nação é reequacionada através da arena privada da casa. Há, por isso, de novo, uma *performance* da privacidade produzida por motivações públicas. Consequentemente, também a visão mítica da família americana não passava de uma ilusão. Sylvia Plath, em *The Bell Jar*, bem como na poesia aqui estudada, desmistifica estas noções, evidenciando a relação entre privacidade e exposição no contexto da Guerra Fria, explorando ainda as interações

entre a política, o gênero e o poder na afirmação do “eu”. Concluimos, portanto, ao longo desta dissertação, que é impossível separar o gênero das suas interseções políticas e culturais, da mesma forma que não é possível separar o gênero da noção de identidade. É por este motivo que Jacqueline Rose argumenta: “Plath associates sexual and medical violence, links the personal and the institutional, the private and the public in a way that has become one of the hallmarks of the feminist analysis of power.” (Rose, *Haunting* 123).

Sylvia Plath foi uma inspiração para a geração de mulheres escritoras que se seguiriam, com especial relevância para as escritoras dos anos 70, uma geração de mulheres marcada pela depressão representada em *The Bell Jar*. Repare-se que é nos subúrbios que o estado depressivo de Esther se torna evidente, pois, tal como ela, muitas americanas dos anos 50 eram isoladas e ensinadas a desempenhar papéis de donas de casa, esposas e mães. No entanto, como tivemos oportunidade de comprovar, Sylvia Plath subverte este modelo de conformidade. Para além disso, vemos que, por não conseguir adaptar-se à realidade que a rodeia e pela experiência trágica com o suicídio, a protagonista de *The Bell Jar* é uma heroína imperfeita. Porém, é devido à verossimilhança desta personagem que as leitoras, e os leitores, se podem ver identificados com Esther Greenwood. É na imperfeição, uma característica iminentemente humana, e na capacidade de transformação que Esther se torna também universal. Por isso, podemos considerar que Plath escreve para além da tradição literária masculina, através de uma perspetiva feminina, e que a sua mestria está na transformação de emoções e experiências universais para o mundo ficcional.

The Bell Jar é, conclusivamente, uma contranarrativa à América oficial. O romance é uma crítica às ansiedades militares, ao imperialismo norte-americano, à sociedade do consumo e à ideologia da contenção. A resistência à política oficial é primordialmente operada através da manipulação do símbolo que dá título ao romance: a campânula de vidro. Assim, um objeto do foro laboratorial passa a representar a fragilidade de uma nação perdida durante um período de guerra. A cara de Eisenhower – “The face of Eisenhower beamed up at me, bald and blank as the face of a foetus in a bottle.” (*BJ* 85) –, equiparada à dos fetos conservados em formol, em frascos, é uma

metonímia do estado dessa América hermeticamente selada dos anos 50. A campânula de vidro representa, por conseguinte, a América em tempos problemáticos, onde qualquer resquício de inocência se encontra já perdido e onde o sonho se encontra estagnado. A nível individual, a campânula de vidro é também a representação da clausura e opressão a que o povo americano, especialmente as mulheres, estava sujeito. É possível, por isso, afirmar que a campânula de vidro é não só uma metáfora de alienação, como também um símbolo de uma crise coletiva. Logo, da mesma forma que sobre a cabeça de Esther pairavam sempre receios e ansiedades, também sobre a América predominam inúmeras “question marks” (BJ 233).

O que *The Bell Jar* oferece, enquanto obra ficcional, para além da constatação das ansiedades que pairavam sobre a América e os seus sujeitos, é a possibilidade de renascer. Para um livro que explora de forma tão intensa o tema da morte, nomeadamente, do suicídio, a “experiência do limite” para a qual Lima alude, a recorrência à experiência do nascimento, do retorno ao estado original do sujeito que começa a sua trajetória no formato de um feto, é igualmente relevante. A insistência no tópico do nascimento ou a proliferação de bebés e crianças pelo romance é, por isso, indicadora desta possibilidade de começar de novo, da reinvenção do sujeito e da nação.

Ao concluir esta dissertação, cujo enfoque incidiu sobre a(s) política(s) da Guerra Fria, de género e identitárias, reconhece-se que as leituras aqui avançadas agrupam um pequeno espectro da multiplicidade de interpretações que podem ser empreendidas no que diz respeito à obra de Sylvia Plath. A riqueza ficcional que compõe *The Bell Jar* é inesgotável e ter-me-ia permitido fazer uma análise exclusivamente histórico-cultural, ou de género, ou de identidade. No entanto, considero que a análise tripartida e cíclica que aqui me propus efetuar traz a *The Bell Jar* uma leitura mais abrangente, no sentido em que nos permite analisar a relevância das interseções entre os vários temas. Por conseguinte, analisámos que é devido a motivações políticas e de conformidade nacional que se reforçam determinadas ideologias de género, mas essa imposição do modelo implica, em última instância, a existência de consequências na definição identitária do sujeito. Por último, a nação, sendo o resultado da consciência comum destes sujeitos pertencentes a uma determinada comunidade e associada a limites territoriais, sofrerá das

mesmas consequências na determinação da sua identidade nacional. Por estes motivos, também nesta dissertação me guiei por um padrão de análise que estuda, paralela e simultaneamente, as relações entre o binómio público/privado.

Os estudos críticos sobre Sylvia Plath encontram-se, de novo, num momento de expectativa relativamente à nova edição das cartas da autora prestes a ser lançada. O recente entusiasmo pela obra de Plath justifica também a publicação de novas edições de *Crossing the Water* e *Winter Tress*, previstas para outubro de 2017. Como já explicava Jacqueline Rose no que concerne às cartas, as omissões editoriais de Aurelia Plath descontextualizam grande parte das referências políticas de Plath: “taking out of many of the political allusions from the letters as well as from the early journals has laid her open to the often repeated charge that politics appears only opportunistically, as a form of self-aggrandisement, at the very end of her life and work.” (Rose, *Haunting* 79). Por isso, a eventualidade de observar na nova edição das cartas informação não censurada que, extrapolando o contexto biográfico, seja representativa das implicações político-culturais de Plath, abre também novos caminhos e perspectivas para futuras investigações.

As futuras investigações prendem-se também com a verificação da persistência de uma nostalgia da Guerra Fria, um sentimento que Don DeLillo também diagnosticou, num texto escrito para a *Harper's Magazine*, após o ataque às torres gémeas e a propósito da administração Bush. No dia 27 de dezembro de 2016, a agência de inteligência norte-americana CIA desclassificava e aprovava para divulgação pública um documento de 1980, endereçado ao diretor-adjunto da mesma entidade, intitulado “Soviet Jokes for the DDCI”. Nele constam onze textos humorísticos sobre diversos líderes soviéticos e gracejos sobre o dia a dia sob o jugo comunista, que tinham como objetivo animar os dias dos operativos americanos. Entre as diversas anedotas constava a seguinte:

An American tells a Russian that the United States is so free that he can stand in front of the White House and yell, “To hell with Ronald Reagan.” The Russian replies: “This is nothing. I can stand in front of the Kremlin and yell, ‘To hell with Ronald Reagan,’ too.

O motivo pelo qual em finais de 2016, vinte e cinco anos após o término oficial do conflito, os Estados Unidos da América publicam a referida lista para consulta pública,

num momento em que os ânimos militares estavam de novo exacerbados, prova ser de relevante análise. Se, como analisámos nesta dissertação, é nos momentos de maior ansiedade que os Estados Unidos da América necessitam reafirmar de novo os seus valores e a sua identidade nacional, então o motivo da divulgação desta jocosa lista parece explicar-se por si mesmo. Os Estados Unidos, através da CIA, servem-se da linguagem e do anedótico para se afirmarem sobre o seu inimigo ideológico, a Rússia.

Diversos analistas políticos alertam, desde 2008, para a emergência de um novo clima de instabilidade política e militar. Este novo conflito que se avizinha, desta vez com mais agentes em ação, foi já apelidado de *Cold War II*, *New Cold War*, *Second Cold War* e *Cold War 2.0*. Ao que tudo indica, a campânula de vidro estará a pairar de novo sobre a América.

Referências bibliográficas

Bibliografia primária:

Plath, Sylvia. *Ariel: The Restored Edition*. Faber and Faber, 2007.

- - -. *Collected Poems*. Faber and Faber, 1989.

- - -. *Johnny Panic and the Bible of Dreams*. Faber and Faber, 1979.

- - -. *Letters Home: Correspondence, 1950-1963*. Faber and Faber, 1986.

- - -. *The Bell Jar*. Faber and Faber, 2005.

- - -. *The It-Doesn't-Matter Suit and Other Stories*. Faber and Faber, 2001.

- - -. *The Journals of Sylvia Plath*, editado por Karen V. Kukil, Faber and Faber, 2014.

Bibliografia secundária:

Adamo, Melissa. "The Murkiness of *The Bell Jar*: Questions of Genre and Depression." *Sylvia Plath: Critical Insights*, editado por William Buckley, Indiana University Northwest, 2013, pp. 176-203.

Adorno, Theodor. "Cultural Criticism and Society" *Prisms*, MIT Press, 1997, pp. 17-34.

- - -. "Commitment" *Aesthetics and Politics*, Verso, 1980, pp. 177-195.

Alvarez, Al. *The Savage God: a Study of Suicide*. Bloomsbury, 2002.

Anderson, Linda. "Autobiography and the feminist subject." *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, editado por Ellen Rooney, Cambridge University Press, 2006, pp. 119-135.

Ashton, Jennifer. *The Cambridge Companion to American Poetry since 1945*. Cambridge University Press, 2013.

Avelar, Mário. *Ekphrasis – O poeta no ateliar do artista*. Edições Cosmos, 2006, pp. 193-214.

- - -. *História(s) da Literatura Americana*. Universidade Aberta, 2004, pp. 213-227.

- - -. *Sylvia Plath: O Rosto Oculto do Poeta*. Edições Cosmos, 1997.

Axelrod, Steven Gould. *The Wound and the Cure of Words*. John Hopkins University Press, 1992.

- - -. “Alienation and Renewal in Sylvia Plath’s *The Bell Jar*” *Alienation*, editado por Harold Bloom e Blake Hobby, Chelsea House Publishers, 2009, pp. 11-20.

Baldwin, Kate A. “The Radical Imaginary of *The Bell Jar*” *Critical Insights: The Bell Jar*, editado por Janet McCann, Salem Press, 2012, pp. 153-179.

Barthes, Roland. “Cozinha Ornamental” *Mitologias*. Edições 70, 2007, pp. 190-192.

- - -. “Strip-Tease” *Mitologias*. Edições 70, 2007, pp.211-214.

Bartky, Sandra Lee. “Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power” *Feminist Reader Theory: Local and Global Perspectives*, editado por Carole R. McCann e Seung-Kyung Kim, Routledge, pp. 447-461.

Bassnett, Susan. *Sylvia Plath: An Introduction to the Poetry*. Palgrave Macmillan, 2005.

Bayley, Sally. “‘I have your head on my wall’: Sylvia Plath and the Rhetoric of Cold War America.” *European Journal of American Culture*, vol. 25, nº3, pp. 155-171.

Bayley, Sally, e Tracy Brain, editoras. *Representing Sylvia Plath*. Cambridge University Press, 2011.

Bercovitch, Sacvan. *The Puritan Origins of the American Self*. Yale University Press, 2011.

Bigsby, Christopher. “Introduction: What, then, is the American?” *The Cambridge Companion to Modern American Culture*. Cambridge University Press, 2006, pp. 1-32.

Bloom, Harold, editor. *Bloom's Modern Critical Views: Sylvia Plath*. Bloom's Literary Criticism, 2007.

Boyer, Marilyn. "The Disabled Female Body as a Metaphor for Language in Sylvia Plath's *The Bell Jar*" *Women's Studies*, 2004, vol. 33, pp. 199-223.

Bollobás, Enikő. *They Aren't Until I Call Them': Performing the Subject in American Literature*. Peter Lang, 2010.

Brain, Tracy. *The Other Sylvia Plath*. Routledge, 2001.

Brinkley, Alan. "The Illusion of Unity in Cold War Culture" *Rethinking Cold War culture*. Smithsonian Books, 2010, pp. 61-73.

Britzolakis, Christina. "Ariel and other poems." *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*, editado por Jo Gill, Cambridge University Press, 2006, pp. 107-123.

- - -. *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*. Oxford University Press, 2002.

Bryant, Marsha. "Plath, Domesticity, and the Art of Advertising" *Critical Insights: The Bell Jar*, editado por Janet McCann, Salem Press, 2012, pp. 180-200.

Buckley, William K., editor. *Critical Insights: Sylvia Plath*. Salem Press, 2013.

Budick, E. Miller. "The Feminist Discourse in Sylvia Plath's *The Bell Jar*" *Critical Insights: The Bell Jar*, editado por Janet McCann, Salem Press, 2012, pp. 201-221.

Bundtzen, Linda. "Historical and Cultural Background for Sylvia Plath's Poems" *Sylvia Plath: Critical Insights*, editado por William Buckley, Indiana University Northwest, 2013, pp. 33-53.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 2007.

- - -. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" *Feminist Reader Theory: Local and Global Perspectives*, editado por Carole R. McCann e Seung-Kyung Kim, Routledge, 2013, pp. 462-473.

Canelas, Lucinda. "Ted Hughes e Sylvia Plath." *Público*, 13 abril 2017, pp. 30-31.

Correia, Susana. ““I desire the things which will destroy me in the end”: o fim do/no mundo em Sylvia Plath” *Materiais para o Fim do Mundo*, 2016, vol. 5, pp. 31-43.

Davidson, Edward H. *Jonathan Edwards: The Narrative of a Puritan Mind*. Riverside Studies in Literature, 1966.

De Hart, Jane Sherron. “Containment at Home: Gender, Sexuality, and National Identity in Cold War America” *Rethinking Cold War culture*. Smithsonian Books, 2010, pp. 124-155.

DeLillo, Don. “In the Ruins of the Future: Reflections on terror and loss in the shadow of September” *Harper’s Magazine*, dezembro 2001, pp. 33-40.

Dowbnia, Renée. “Consuming Appetites: Food, Sex, and Freedom in Sylvia Plath’s *The Bell Jar*”. *Women’s Studies*, 2014, vol. 43, pp. 567-588.

Duvall, John N. *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*. Cambridge University Press, 2012.

Ellison, Ralph. “The Art of Fiction: An Interview” *Shadow and Act*. Vintage Books, 1972, pp. 167-183.

Falck, Colin. *American and British verse in the twentieth century: the poetry that matters*. Ashgate Publishing Limited, 2003.

Ferretter, Luke. *Sylvia Plath’s Fiction: A Critical Study*. Edinburgh University Press, 2012.

Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Penguin Classics, 2007.

Fludernik, Monika. “Identity/alterity.” *The Cambridge Companion to Narrative*, editado por David Herman, Cambridge University Press, 2007, pp. 260-273

Foucault, Michel. “Scientia Sexualis”. *The History of Sexuality, vol. 1: An Introduction*, 1977, pp. 52-73.

- - -. “Docile Bodies” *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Penguin Books, 1991, pp. 135-169.

- - -. “Panopticism” *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Penguin Books,

1991, pp. 195-228.

- - -. "The Subject and Power" *Power: Essential Works of Foucault, 1954-1984*, editado por James D. Faubion, The New Press, 2000, pp.326-348.

- - -. "PRACTICE: Knowledge and Power." *Language, Counter-Memory, Practice*. Cornell University Press, 1977, pp. 205-233.

Freud, Sigmund. "The Uncanny" *The Uncanny*, editado por Hugh Haughton, Penguin Classics, 2003, pp. 121-162.

Gill, Jo. *Modern Confessional Writing*. Routledge, 2006.

- - -. *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. Cambridge University Press, 2008.

Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. Wordsworth Classics, 1999.

Herdman, John. "The Emergence and Development of the Double Theme". *The Double in Nineteenth-Century Fiction: The Shadow Life*. St. Martin's Press, 1991.

Herman, Luc, e Bart Vervaeck. "Ideology." *The Cambridge Companion to Narrative*, editado por David Herman, Cambridge University Press, 2007, pp. 217-230.

Hetherington, Kevin. "Two Castles: Heterotopia as sites of alternate ordering." *The Badlands of Modernity*. Routledge, 1997, pp. 39-54.

Holbrook, David. *Sylvia Plath: Poetry and Existence*. Bloomsbury, 2013.

Hughes, Ted. *Birthday Letters*. Faber and Faber, 1998.

Hungeford, Amy. "Plath and Her Critics, 'Writing' and Life" *The Holocaust of Texts: genocide, literature and personification*. Chicago University Press, 2003, pp. 24-45.

Kuznick, Peter J., e James Gilbert, editores. *Rethinking Cold War culture*. Smithsonian Books, Smithsonian Books, 2010.

- - -. "U.S. Culture and the Cold War." *Rethinking Cold War Culture*. Smithsonian Books, 2010, pp. 1-13.

Laye, Teresa Marie. "Sylvia Plath: An American Poet." *Critical Insights: Sylvia Plath*, editado por William Buckley, Indiana University Northwest, 2013, pp. 157-175.

Lima, J. L. Araújo. "Uma linguagem de limites ou os limites da linguagem: o último poema último de Sylvia Plath" *Línguas e Literatura*, 1987, vol. IV, II série, pp. 173-198.

McCann, Janet, editora. *Critical Insights: The Bell Jar*. Salem Press, 2012.

- - -. "On *The Bell Jar*". *Critical Insights: The Bell Jar*. Salem Press, 2012, pp. 3-21.

Meyerowitz, Joanne "Sex, Gender, and the Cold War Language of Reform" *Rethinking Cold War culture*. Smithsonian Books, 2010, pp. 106-123.

Middlebrook, Diane. "The poetry of Sylvia Plath and Ted Hughes: call and response." *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*, editado por Jo Gill, Cambridge University Press, 2006, pp. 156-171.

Nadel, Alan. *Containment Ideology: American Narratives, Postmodernism, and the Atomic Age*. Duke University Press, 1995.

- - -. "Fiction and the Cold War" *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, editado por John N. Duvall, Cambridge University Press, 2012, pp. 167-180.

Nelson, Deborah. "Confessional Poetry" *The Cambridge Companion to American Poetry since 1945*, editado por Jennifer Ashton, Cambridge University Press, 2013, pp. 31-43.

- - -. "Plath, history and politics." *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*, editado por Jo Gill, Cambridge University Press, 2006, pp. 21-35.

- - -. *Pursuing Privacy in Cold War America*. Columbia University Press, 2002.

Parrish, Michael E. "Cold War Justice: The Supreme Court and the Rosenbergs." *The American Historical Review*, 1977, vol. 82, nº 4, pp. 805-842.

Peel, Robin. *Writing Back: Sylvia Plath and Cold War Politics*. Fairleigh Dickinson University Press, 2014.

Quinn, Justin. "Arrival in English: Lowell, Ferlinghetti, Ginsberg, Holub" *Between*

Two Fires: Transnationalism & Cold War Poetry. Oxford University Press, 2015, pp. 98-107.

Rich, Adrienne. "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision" *College English*, outubro 1972, vol. 34, nº 1, pp. 18-30.

Riviere, Joan. "Womanliness as a masquerade" *The Inner World and Joan Riviere: Collected Papers 1920-1958*, editado por Athol Hughes, Karnac Books, 1991, pp. 90-101.

Ruland, Richard, e Malcolm Bradbury. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. Penguin Books, 1991.

Rose, Jacqueline. "Daddy". *Bloom's Modern Critical Views: Sylvia Plath*, editado por Harold Bloom, Bloom's Literary Criticism, 2007, pp. 21-57.

- - -. *The Haunting of Sylvia Plath*. Virago Press, 2013.

Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye*. Penguin Books, 1994.

Selléi, Nóra. "The Fig Tree and the Black Patent Leather Shoes: The Body and Its Representation in Sylvia Plath's *The Bell Jar*." *Critical Insights: The Bell Jar*, editado por Janet McCann, Salem Press, 2012, pp. 346-382.

Shakespeare, William. *Macbeth*. Oxford University Press, 2008.

Sinfield, Alan. "Women Writing: Sylvia Plath" *Literature, Politics, and Culture in Postwar Britain*. University of California Press, 1989, pp. 203-231.

Steiner, George. "Dying is an Art." *The Reporter*, 7 Out 1965, pp. 51-54

Stevenson, Anne. *Bitter Fame: a Life of Sylvia Plath*. Houghton Mifflin Co., 1989.

Wagner-Martin, Linda. *Sylvia Plath: A Literary Life*. Palgrave Macmillan, 2003.

- - -. "Plath's *The Bell Jar* as Female *Bildungsroman*." *Women's Studies*, 1986, vol. 12, pp. 55-68.

Waters, Melanie. "Anne Sexton, Sylvia Plath and Confessional Poetry." *The Cambridge Companion to American Poetry*, editado por Mark Richardson, Cambridge

University Press, 2015, pp. 379-390.

Wandersee, Winifred D. "Homeward Bound: American Families in the Cold War Era by Elaine Tyler May." *Recensão Crítica, History of Education Quarterly*, 1989, vol. 29, nº 3, pp. 498-500.

Wilkins, Allison. "'The domesticated wilderness': Patriarchal Oppression in *The Bell Jar*" *Critical Insights: The Bell Jar*, editado por Janet McCann, Salem Press, 2012, pp. 37-59.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own & The Voyage Out*. Wordsworth Classics, 2012.

Recursos Eletrônicos:

"Sylvia Plath interview." *YouTube*, 01 julho 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=g2lMsVpRh5c>. Acedido 1 setembro 2017.

"A 1962 Sylvia Plath Interview with Peter Orr." *Modern American Poetry*, n.d., http://www.english.illinois.edu/MAPS/POETS/M_R/PLATH/orrinterview.htm. Acedido 1 setembro 2017.

"Kennan and Containment, 1947". *Office of the Historian*, n.d., <https://history.state.gov/milestones/1945-1952/kennan>. Acedido 1 setembro 2017.

"Soviet Jokes for the DCCI". *Central Intelligence Agency*, 27 dezembro 2016, <https://www.cia.gov/library/readingroom/document/cia-rdp89g00720r000800040003-6>. Acedido 17 setembro 2017.

"The Sinews of Peace ('Iron Curtain Speech'). The International Churchill Society, n.d., <https://www.winstonchurchill.org/resources/speeches/1946-1963-elder-statesman/the-sinews-of-peace>. Acedido 1 setembro 2017.